Ст. Рассадин

ДРАМАТУРГ ПУШКИН



Ст. Рассадин

ДРАМАТУРГ ПУШКИН

ПОЭТИКА
ИДЕИ
ЭВОЛЮЦИЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
1977

8Р1
Р24

В оформлении использованы рисунки
А. С. Пушкина

Р $\frac{80105-035}{025(01)-77}$ 29-76

I

ДВА САМОЗВАНЦА



История народа принадлежит Царю.

Карамзин

История народа принадлежит Поэту.

Пушкин

История принадлежит народам...

Декабрист
Никита Муравьев

Ровно через год после восстания на Сенатской площади, 14 декабря 1826 года, Бенкендорф известил прощенного и чуть ли не обласканного царем Пушкина:

«Я имел счастие представить государю императору комедию Вашу о царе Борисе и Гришке Отрепьеве. Его величество изволил прочесть оную с большим удовольствием и на поднесенной мною по сему предмету записке собственноручно написал следующее: «Я считаю, что цель г. Пушкина была бы выполнена, если б с нужным очищением переделал комедию свою в историческую повесть или роман, наподобие Вальтера Скотта».

Доказано (или почти доказано), что царь в ту пору не читал «Бориса Годунова». Он ограничился тем, что прочел «внутреннюю рецензию» некоего анонима, выполнившего поручение Третьего отделения. (Рецензентом был, по-видимому, то ли Булгарин, то ли Греч; на этот счет есть разные мнения, первое из которых, кажется, предпочтительнее[1].) В рецензии, содержащей список «нужных очищений», как раз и был высказан взгляд на «Бориса Годунова» как на подражание, которому не мешало бы быть и более совершенным и более близким к оригиналу:

«Литературное достоинство гораздо ниже, нежели мы ожидали. Это не есть подражание Шекспиру, Гёте или Шиллеру; ибо у этих поэтов в сочинениях, составленных из разных эпох, всегда находится связь и целое в пиесах. У Пушкина это разговоры, припоминающие разговоры Вальтера Скотта. Кажется, будто это состав вырванных листов из романа Вальтера Скотта!»

Кстати сказать, Булгарин как раз и поспешил воплотить в жизнь это — свое или Гречево — суждение, повто-

---

[1] М. П. Алексеев, Д. Д. Благой, Г. О. Винокур, А. Л. Слонимский, Б. В. Томашевский полагают, что им мог быть только Булгарин; Б. П. Городецкий считает, что Греч.

ренное монаршими устами. Он наскоро, опережая выход «Бориса Годунова», слепил роман «Димитрий Самозванец», полуукрав его у Пушкина.

Распространено мнение, что указание на Вальтера Скотта как на образец — это официальный заказ идеологического характера, поправка в сторону консервативности[1]. Случалось даже, что резолюция Николая толковалась как желание «заставить автора народной драмы вытравить из нее всякое (!) общественное содержание»[2]. Не думаю, чтобы это было так: Вальтер Скотт вовсе не был символом охранительства,и романы его одобрял не только император Николай, но и сам автор «Бориса Годунова»; притом важно, за что одобрял. «Shakespeare, Гёте, Walter Scott,— писал Пушкин,— не имеют холопского пристрастия к королям и героям».

Да, и в рецензии и в высочайшей резолюции сказался консерватизм, но на этот раз прежде всего консерватизм эстетический, свойственный всякому заурядному читателю. Непонятного и неожиданного «Бориса» хотели подогнать под испытанное и понятное.

Это не удивительно. Удивительнее другое — то, что совсем иной читатель, не заурядный, а великий, не консервативный, а эстетически-революционный, тоже развел руками, прочитав пушкинскую трагедию: «Совсем не драма, а разве эпическая поэма в разговорной форме». И добавил с сожалением, что «Пушкин рабски во всем последовал Карамзину,— и из его драмы вышло что-то похожее на мелодраму, а Годунов его вышел мелодраматическим злодеем...»[3].

Так писал Белинский.

Люди, решительно во всем противостоящие друг другу, высказали весьма схожие упреки: «Борису Годунову» больше пристало быть романом или поэмой, чем произведением для сцены.

О том же резко заявил Катенин в письме приятелю (1 февраля 1831 г):

«Возвращаясь к «Борису Годунову»; желаю спросить: что от него пользы белому свету?.. На театр он не идет, поэмой его назвать нельзя, ни романом, ни историей в лицах, ничем; для которого из чувств человеческих он

---

[1] См., например: Виктор Шкловский, Заметки о прозе русских классиков, М., «Советский писатель», 1955, стр. 86.

[2] «Пушкин и театр», М., «Искусство», 1953, стр. 451.

[3] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в 3-х томах, т. 3, М., Гослитиздат, 1948, стр. 570.

имеет цену или достоинство? Кому будет охота читать его, когда пройдет первое любопытство?» [1]

Допустим, и это нетрудно объяснить. Катенин — суровейший ревнитель законов классицизма, последний и угрюмый жрец святынь, на которые поднимал руку «парнасский афеист» Пушкин. Но вот классику Катенину вторит романтик Марлинский:

«Хоть убей, я не нахожу тут ничего, кроме прекрасных отдельных картин, но без связи, без последствия; их соединила, кажется, всемогущая игла переплетчика, а не мысль поэта...» [2].

Конечно, неправота этих суждений давным-давно признана. О том, что и «Борис Годунов» и прочие драмы Пушкина являются шедеврами именно драматургии, исследователи договорились. Одна беда — практика театра до сих пор словно бы более согласна с давними сомнениями, чем с нынешней уверенностью.

Сценическая судьба Пушкина — самая крупная театральная неудача в русской драматургии. Пушкин — единственный великий драматург России, все еще не нашедший пути на сцену.

У «Бориса Годунова» нет богатой сценической истории. На подмостки он был допущен цензурой только в 1866 году, а главное, немногие решались ставить эту странную трагедию. Правда, среди немногих — Станиславский и Мейерхольд, но тем очевиднее печальная судьба трагедии, ибо спектакли эти не прибавили лавров великим режиссерам. Мейерхольд вообще понемногу остыл к этой работе, и трагедия до сцены не дошла, а постановка Художественного театра осталась в театральной летописи образцом стилистического разнобоя, примером обытовленного, прозаизированного воспроизведения пушкинского стиха.

Не более удачливы и «маленькие трагедии». История театра сохранила имена актеров, блестяще сыгравших ту или иную роль: например, Щепкина — Барона в постановке 1859 года или Качалова — Дон Гуана в спектакле 1915-го. Уже на нашей памяти удачи Николая Симонова — Сальери и Смоктуновского — Моцарта (последняя

---

[1] «Русские писатели XIX века о Пушкине», Л., Гос. изд-во «Художественная литература», 1938, стр. 49.

[2] Там же, стр. 84. Полемика современников вокруг «Бориса Годунова» обстоятельно изложена в книгах: Б. П. Городецкий, Драматургия Пушкина, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953; А. Аникст, Теория драмы в России от Пушкина до Чехова, М., «Наука», 1972.

была, правда, в телефильме по опере Римского-Корсакова, которая отнюдь не идентична «маленькой трагедии»). Можно вспомнить и еще несколько имен, но все же следует сказать с печальной уверенностью (точнее, повторить сказанное многократно): не было ни одного сценического воплощения «маленьких трагедий», хоть сколько-нибудь достойного великого первоисточника.

Всегда хочется верить в лучшее, и, возможно, какие-то сдвиги намечаются. В самые последние годы появилось два интересных спектакля — по «Борису Годунову» и «Моцарту и Сальери». Но первый из них — спектакль для телевидения, поставленный Анатолием Эфросом и представляющий собою лишь отдельные сцены из трагедии; второй же создан в «театре одного актера» (Владимира Рецептера) и, естественно, отличен не только достоинствами, но и ограниченностью моноспектакля. Было бы славно, если бы мои сетования устарели еще до выхода книги, но маловероятно, чтобы полная победа на всех фронтах пришла сразу и вдруг. Во всяком случае, пока что мы стоим над пропастью, по одну сторону которой — уверенность большинства исследователей в истинно сценической природе пушкинских драм, а по другую — реальная история постановок, список неудач.

Это — даже сегодня, когда пересмотрена сама природа сценичности, когда инсценируются поэмы и письма, дневники и протоколы. А гениальные произведения, писанные для сцены, практически не поставлены.

Недоумение по этому поводу порою доходило до того, что люди театра опускали руки, разуверяясь во всемогуществе своей профессии: «Думаю, что Пушкин все же не сценичный писатель. Театр слишком узок для его гения, и воплотить образы Пушкина на сцене невозможно» [1]. А литературоведы объясняли фатальную неудачливость «Бориса» или «маленьких трагедий» неприспособленностью для них привычных театральных помещений.

В 1930 году появилась статья, доказывавшая, что надо менять не столько наши представления о характере сценичности пушкинской драматургии, сколько самое сцену; что «маленькие трагедии» могут иметь успех лишь на миниатюрной сцене; что «Борис» как драма шекспировского образца тем самым предназначен для английских подмостков елизаветинских времен,— для трех сце-

[1] В. Н. Давыдов, Рассказы о прошлом, Л.—М., «Искусство», 1962, стр. 106.

нических площадок, допускавших одновременность действия, для легких и условных декораций:

«Трагедия Пушкина не сценична, если ее ставить в «придворном» театре эпохи Пушкина, но она чрезвычайно сценична, если перенести ее на английскую «народную» сцену. Решающим моментом здесь оказывается именно сама сцена»[1].

Это было наивно прежде всего потому, что выход отыскивался в оглядке назад, в то время как Пушкин, используя опыт Шекспира, Барри Корнуола или Джона Вильсона, шел все же путями нехожеными. Не случайно он колебался, как ему определить жанр «Бориса»: то ли назвать «романтической трагедией», то ли «драматической повестью», то ли «комедией о царе Борисе и Гришке Отрепьеве». А жанр «маленьких трагедий» так и остался не назван им окончательно. Само сочетание «маленькие трагедии» — принято пушкинистами условно, по строчке пушкинского письма к Плетневу. У Пушкина были и другие варианты: «Драматические сцены», «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений». Ни на одном из них он не остановился.

Но в самой крайности своего вывода статья 1930 года — характерна. Упрямая попытка искать разгадку сценичности драм Пушкина где угодно, лишь бы не в своеобразии их поэтики, не в системе мыслей и образов, не во внутренних законах, не случайна. Пусть больше никто из исследователей не берет так круто, но сравнительно редки попытки понять структуру того же «Бориса Годунова», и обращения к его художественным особенностям чаще всего ограничиваются языком и стилем.

Конечно, я вовсе не хочу сказать, что, начиная эту книгу, надеюсь или собираюсь решить нерешенные вопросы. Одной работе это просто не под силу, да к тому же такую задачу скорее может поставить перед собою театровед, а не литературовед. В силах литературоведа разве что определить те трудности, которые стоят перед театроведением и, главное, перед театром.

И все-таки каждый, кто пишет о драматургии Пушкина, не может не чувствовать себя словно бы ответственным за то, что загадка драматурга Пушкина все еще не решена. Отчасти поэтому особо пристальное внимание я уделяю именно поэтике пушкинских драм.

---

[1] К. П. Архангельский, Проблема сцены в драмах Пушкина.— В сб. «Труды Дальневосточного педагогического института», серия VII, № 1, Владивосток, 1930, стр. 13.

Как говорится, хочу быть понят правильно. Высоко ценя ряд работ, где поэтика художественных произведений есть и материал и цель исследования, я все же избираю иной путь. В моей книге поэтика драм Пушкина — не столько материал (и уж тем более — цель), сколько угол зрения, средство проникнуть в идейно-эмоциональное содержание произведения; средство, позволяющее, на мой взгляд, наиболее надежно (разумеется, в идеале, в принципе) исследовать систему образов и мыслей, выражающих идею.

Разбор поэтики драматических произведений Пушкина, естественно, подразумевает постоянные аналогии с поэтикой иных «родов и видов», освоенных им; прежде всего — с поэтикой наиболее характерной для него формы самовыражения, лирики, которая так или иначе определила своеобразие и пушкинских поэм, и прозы, и драматургии. Аналогии нужны не только для того, чтобы оценить специфику драматического языка, но чтобы понять нечто гораздо более важное: зачем Пушкину было необходимо обращаться к этому языку? Отчего вдруг ему недоставало языка лирики, поэм, прозы?

Драматические замыслы с юности — можно сказать, с детства — переполняли Пушкина. Многократно описанные, они широко известны, и я не стану повторяться, демонстрируя читателю всю их череду. (Заодно оговорюсь, что почти не касаюсь в этой книге неосуществленных замыслов; да и те, к осуществлению которых Пушкин едва приступил, занимают меня главным образом лишь как дополнения к произведениям, отличающимся если и не внешней, то внутренней законченностью.)

Но вот что замечательно. Драма интересовала Пушкина практически всегда,— однако существуют очень определенные периоды, когда он оказывался п о г л о щ е н н ы м работой над драматической формой: от четырех до пяти лет.

Впервые Пушкин возмечтал о сцене в кишиневской ссылке, в 1821—1822 годах. Тогда были начаты — и тут же брошены — так называемая комедия об игроке и новгородская трагедия «Вадим», вещи несамостоятельные. По-видимому, Пушкин еще не был готов к работе над драмой.

Лишь в 1825 году, в новой, михайловской ссылке он написал «Бориса Годунова». Там же, в Михайловском, был задуман цикл «маленьких трагедий» и, как полагают, «Русалка».

Но взялся Пушкин за «Русалку» только в 1829-м (беловой вариант неоконченной драмы относится к 1832 году). А за «маленькие трагедии» — в 1830-м, в Болдине.

Наконец, проходит еще пять лет, и в 1835 году Пушкин работает над «Сценами из рыцарских времен».

То, что интервалы примерно одинаковы,— случайность. Не случайно, однако, то, что они существуют. Вероятно, всякий раз шло некое накопление, которое могло разрешиться в драме.

Не случайно и то, что драмы писались в кульминационные моменты пушкинской жизни: в Михайловском, в Болдине и в самые последние годы, в пору создания «Медного всадника», стихотворений «Пора, мой друг, пора!», «Из Пиндемонти», «Памятник», то есть в пору решения наиглавнейших вопросов бытия, своего собственного и исторического — в их неразрывности.

Поэтому проблема «драматург Пушкин» при всей своей специфичности не может рассматриваться обособленно. Обращаясь к драмам, Пушкин всегда говорил о главном для себя. И если бы случилось трагическое чудо и драмы не были бы написаны — значительная часть этого «главного» была бы от нас утаена. Иными, не драматическими средствами ее было бы не выразить.

* * *

Дотошный читатель, возможно, заметит в этой книге некоторое нарушение привычной иерархии: скажем, то, что глава о «Борисе Годунове» по объему меньше главы, посвященной драме, которую обычно помещают на периферии пушкинского творчества,— «Сценам из рыцарских времен». Не говоря уж о том, что периферийность «Сцен» кажется мне весьма сомнительной (о чем речь впереди), «Борису» посвящено так много исследований, в том числе превосходных, что писать о нем монографически — значит в чем-то повторяться (ибо больше истины не скажешь), в чем-то делать поправки к чужим высказываниям, заниматься долгой и обстоятельной полемикой, на что в рамках этой книги у меня нет возможности. В то время как, говоря о крайне малоисследованных «Сценах», поневоле приходится быть всесторонним — вести речь и о языке, и о стиле, и о сюжете, и о характерах, обо всем, что есть в драме и за ней.

Вот почему в этой главе я ограничиваюсь всего од-

ним, сравнительно частным вопросом поэтики «Бориса Годунова». Вернее, начинаю с него.

Правда, частный вопрос связан с сутью трагедии — но ведь иначе у Пушкина просто не бывает. В том же «Борисе» нет такой мелочи, которая не обнаружила бы в конце концов, что на самом деле она вовсе не мелочь и не может ею быть, потому что необходима трагедии, органична для нее, связана с главными мыслями.

Было, например, замечено, что Пушкин весьма вольно обращается с наименованием персонажей. Например, Григорий Отрепьев у него — то «Григорий», то «Самозванец», то «Димитрий», то «Лжедимитрий», а то даже просто «Гришка». И это не в устах действующих лиц, имеющих неограниченное право на любую экспрессию; это сказано самим автором.

Сперва Отрепьев перекрещен Пушкиным в полном соответствии с развитием характера и сюжета. «Григорием» он именуется до тех пор, пока не предстанет в новом обличье и в новой обстановке, в краковском доме Вишневецкого. Отныне, естественно, имя ему — «Самозванец».

Тут все ясно: так, допустим, и у Шекспира будущий король Ричард III до поры, до времени зовется «Глостер». Но в «Борисе» нет-нет да и нарушится эта видимая логика, Пушкин словно забудется и то назовет Самозванца именем, которое тот узурпировал: «Димитрий», то назовет (а точнее — обзовет) презрительной холопьей кличкой «Гришка».

Однако это не описки. Димитрием назван тот, что находится на вершине судьбы и на вершине великодушия, поистине царственного:

«Димитрий *(верхом)*. Ударить отбой! мы победили. Довольно: щадите русскую кровь. Отбой!»

И снова не Григорий, не Самозванец, а именно Димитрий — тот, кто гордо (опять-таки царственно гордо) отвечает надменной полячке:

«Димитрий *(гордо)*
Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла...»[1]

---

[1] Цитаты из произведений А. С. Пушкина даются по изданию: А. С. Пушкин, Собрание сочинений в 10-ти томах, М., Гослитиздат, 1954.

Эмоциональная исключительность момента такова, что белый стих озвучивается рифмами...

Но если Пушкину понадобится оценить позорное лакейство собрата по профессии, поэта, который, преподнося Самозванцу оду, *«приближается, кланяясь низко и хватая Гришку за полу»,*— то тут именно Гришка и будет уместен. Потому что можно ли лучше выразить нелепость положения, когда избранник богов низко кланяется — кому? Гришке!

Эту последовательную непоследовательность Пушкина не раз отмечали пушкинисты. С. В. Шервинский даже опубликовал специальную статью «О наименовании действующих лиц в драмах Пушкина» [1], где есть немало любопытнейших замечаний. Зато буквальную непоследовательность, неотделанность и небрежность тот же Шервинский увидел — в другой статье, «Ремарки в «Борисе Годунове» Пушкина» — в том, как Пушкин расставил в трагедии немногочисленные даты.

Дат, собственно, всего четыре.

Первая из них уточняет время первой сцены «Бориса»: момент, когда решается, быть ли Годунову царем на Руси. Эта дата — «1598 года, 20 февраля».

Следующая дата в пятой сцене («Келья в Чудовом монастыре») — 1603 год — разумеется, без уточнения месяца и дня, ибо здесь действуют полулегендарный Григорий Отрепьев и полностью вымышленный Пимен.

Если между первой и пятой сценами лежит расстояние в пять лет, то между пятой и четырнадцатой — всего в один год. Эта сцена, «Граница литовская», которую собирается пересечь Самозванец, идя походом на Русь, помечена новой, третьей датой: «1604 года, 16 октября».

А уж между четырнадцатой и шестнадцатой сценами, между третьей и четвертой датами и всего-то два с небольшим месяца. «1604 года, 21 декабря» — это день битвы близ Новгорода-Северского.

Всё. Больше Пушкин ни разу не обратится к хронологии.

На первый взгляд — странная разбросанность. Шервинский как раз и отметил, что Пушкиным «особо подчеркнуты... неодинаковые по значению события». А после заключил:

---

[1] «Известия АН СССР», серия литературы и языка, т. XXI, вып. 4, М., 1962, стр. 302—312.

«В ремарках, относящихся ко времени действия, Пушкин... не был последователен. Обозначения времени, видимо, больше помогали ему самому в процессе сочинения. Известно, что при подготовительной работе Пушкин усердно выписывал хронологические данные. Они ставили на свои места отдельные моменты исторического действия и этим вычерчивали план создаваемой драмы. А потом они оставлялись автором в тексте с... характерным для Пушкина свободным отношением к вспомогательному аппарату драм...» [1].

Еще не дочитав рассуждений Шервинского, уже хочется возразить.

Во-первых, «свободное отношение» Пушкина к ремаркам и наименованиям действующих лиц, как мы видели хоть на одном примере, в действительности внутренне обоснованно и закономерно.

Во-вторых, так ли просто обстояло дело с авторским планом «Бориса»?

Да, Пушкин «усердно выписывал» даты и вехи движения истории. Больше того, он сам писал Вяземскому о своей трагедии:

«Ты хочешь *плана?* Возьми конец десятого и весь одиннадцатый том («Истории Государства Российского».— *Ст. Р.*), вот тебе и *план»*.

Но, во-первых, как хорошо заметил Б. П. Городецкий, этот «уклончиво-отрицательный ответ о существовании плана в письме к Вяземскому был вызван нежеланием связывать себя советами Карамзина, для которого план, по существу, и спрашивался» [2].

А во-вторых, даже если счесть ответ не уклончивым, то ведь это было написано еще в разгаре работы, впереди были решительные переделки и перестройки, вымарывание целых сцен, их перестановка, так что во всех отношениях лучше доверять не черновым намерениям, а беловому результату.

Пушкин обладал удивительнейшей способностью видеть свои вещи заранее как бы целиком; его планы отличаются прозорливостью и законченностью, но он не был рабом первоначального замысла и умел пересмотреть его, если того требовала художественная логика, как и

---

[1] С. В. Шервинский, Ремарки в «Борисе Годунове» Пушкина.— «Известия АН СССР», серия литературы и языка, т. XXX, вып. 1, М., 1971, стр. 64.

[2] Б. П. Городецкий, Драматургия Пушкина, стр. 104.

случилось со «Сценами из рыцарских времен», с «Русалкой», да и с тем же самым «Борисом», которого он намеревался закончить въездом победителя Самозванца в Москву.

Работая над «Борисом Годуновым», Пушкин законспектировал многие страницы двух томов «Истории» Карамзина, и неразрывная хронологическая цепочка была нужна ему лично как подспорье в труде. Четыре избранные даты, сохраненные после завершения работы, служили уже подспорьем не для него самого, но для читателя.

Даты, выписанные подряд, могли быть черновым планом, строительными лесами. Четыре даты — план беловой, каркас здания.

Однако дослушаем Шервинского:

«Самый факт уточнения дат в исторической пьесе был, видимо, привлекателен для Пушкина — такого рода документальность радовала его чувство исследователя... В этом любовании датой и собственной историографической аккуратностью обнаруживается в известной степени и молодость автора»[1].

Итак, то ли неснятые леса, «мелок на шубе», то ли ребяческое любование собственной — почти взрослой — аккуратностью...

Нет, не вяжется это ни с возрастом Пушкина (его двадцать шесть лет в пору завершения «Годунова» — пора не юношеского самолюбования, а зрелой самооценки), ни с обычной тщательностью, заставившей его в примечаниях к «Онегину» с достоинством ответить на упреки в хронологической непоследовательности: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю».

Вернее, тщательность Пушкина в работе над «Борисом» была даже выше обычной. Не зря сказал Тынянов:

«Подготовительные изучения Пушкина к «Борису Годунову» превосходят по размаху и характеру своему все практиковавшиеся им до этой поры»[2].

Нелегко представить, чтобы, завершив такой гигантский труд, Пушкин вдруг поленился добавить (ну, хоть для еще большей «аккуратности») несколько дат. Или — с тою же целью — вычеркнуть их вовсе. Ведь проявил же

---

[1] С. В. Шервинский, Ремарки в «Борисе Годунове» Пушкина.— «Известия АН СССР», серия литературы и языка, т. XXX, вып. 1, стр. 64.

[2] Ю. Тынянов, Архаисты и новаторы, Л., «Прибой», 1929, стр. 261—262.

он решительность по отношению не то что к датам, а даже к делению трагедии на акты.

Известно, что сперва Пушкин собирался написать четыре части трагедии (то есть четыре акта). Но потом написал три, отказавшись заодно и от первоначального намерения закончить трагедию московским триумфом Самозванца. Первая часть кончалась сценой в корчме, вторая — сценой «Ночь. Сад. Фонтан». Отрезки трагедии были примерно равными, как и полагается актам.

Однако, начав обработку текста, Пушкин отказался от этого деления. И не потому ли, что почувствовал его искусственность?

Как бы то ни было, тем более важны для нас даты, оставленные в тексте «Бориса»,— конечно, совершенно сознательно, а не по юношеской небрежности. Они не просто даты; как и все иные «мелочи» — ремарки, имена,— они честно выполняют свою функцию, назначенную им автором. Они — вехи развития сюжета и мысли, указание на композиционное своеобразие трагедии.

Я не решился бы утверждать, будто Пушкин и для себя самого определил роль сохраненных им дат именно как единиц сюжетного членения. В этом случае он не преминул бы сделать соответствующие примечания, как оно обычно и бывало при его точности и тщательности. Нет, он, писавший «Бориса» для сцены и мечтавший увидеть трагедию сыгранной, был, по-видимому, убежден, что характер и смысл его произведения и без того выявлен им достаточно ясно и не поставит театр в тупик; примерно так же Чехов отвечал на недоуменные вопросы «художественников» по поводу «Трех сестер» или «Дяди Вани»: «Там же все сказано».

Но даты, для самого Пушкина означавшие, может быть, лишь временные переломы, отразили тем не менее и переломы сюжета. Да иначе и быть не могло: именно потому, что одни даты предпочтены другим, сочтены значимыми, эта избирательность невольно и закономерно поставила хронологию на службу мысли.

* * *

Рассмотрим расстояние от первой до второй даты, от «1598 года, 20 февраля» до «1603 года». Из этих пяти лет Пушкин выбрал считанное количество дней, и все четыре сцены отданы их событиям. Точнее — событию. Одному-единственному.

Первая сцена («Кремлевские палаты»), целиком отданная беседе князей Шуйского и Воротынского, как указано, происходит 20 февраля. Вторая («Красная площадь»), где дьяк Щелкалов сообщает народу о том, что Борис никак не соглашается стать царем, также вмещается в сутки между 20-м и 21-м. Ибо третья сцена («Девичье поле. Новодевичий монастырь»), где народ молит Бориса и получает его согласие, изображает события 21 февраля.

Время действия четвертой сцены более условно. Она, как и первая, происходит в «Кремлевских палатах», у которых теперь появился хозяин — Борис Годунов. Его распоряжения таковы:

«Теперь пойдем, поклонимся гробам
Почиющих властителей России,
А там сзывать весь наш народ на пир,
Всех, от вельмож до нищего слепца;
Всем вольный вход, все гости дорогие».

Согласно летописям (и «Истории» Карамзина), 26 февраля Борис впервые после своего сидения в Новодевичьем монастыре въехал в Москву, получил вторичное благословение патриарха и «в храме Св. Михаила пал ниц пред гробами Иоанновым и Феодоровым; молился и над прахом древнейших знаменитых венценосцев России: Калиты, Донского, Иоанна III...». После этого Борис вернулся в монастырь и только 30 апреля переехал на житье в Кремлевские палаты, по какому поводу и был устроен всенародный пир: «В сей день народ обедал у царя: не знали числа гостям, но все были званые, от патриарха до нищего»[1].

Так что первая — четвертая сцены охватывают период немногим больше двух месяцев, но сближены, сцеплены, сцементированы единством действия (избрание Бориса) и места (это единство особенно подчеркнуто тем, что действие и начинается в Кремлевских палатах и туда же возвращается в сцене четвертой).

Главное, однако, не это. Сцены к тому же вмонтированы внутрь диалога Шуйского и Воротынского. На протяжении всей первой сцены князья обсуждают и прогнозируют происходящее, в конце четвертой — подытоживают его. Короче говоря, четыре первые сцены — как бы

---

[1] Н. М. Карамзин, История Государства Российского, в 12-ти томах, т. 11, Спб., 1903, стр. 4, 8.

маленькая пьеса, вросшая в большую. Такова их внешняя и внутренняя законченность. А Шуйский и Воротынский — ведущие этого маленького спектакля, поднимающие и опускающие его занавес.

Уже самые первые слова Шуйского — краткое изложение всего, что произойдет в течение четырех сцен. Это конспект, набросанный загодя:

«Чем кончится? Узнать не мудрено:
Народ еще повоет да поплачет,
Борис еще поморщится немного,
Что пьяница пред чаркою вина,
И наконец по милости своей
Принять венец смиренно согласится...»

Так все и происходит. Народ «воет и плачет»; Борис «морщится», о чем в подобающих выражениях докладывает народу думный дьяк Щелкалов; и наконец принимает шапку Мономаха — как и было предсказано, «смиренно»:

«Вы видели, что я приемлю власть
Великую со страхом и смиреньем».

Зачем же это понадобилось Пушкину? Для того, чтобы показать прозорливость Шуйского, далеко не первостепенного персонажа трагедии? А если так, то не слишком ли велика — для столь частной задачи — жертва: заранее отнятый у читателя и зрителя интерес к исходу происходящего?

Но интереса к *исходу* здесь и не должно быть. К чему игра в неизвестность, к чему волнения, если все и вправду предрешено, если Борис ломает комедию, «смиренно» приемля власть, отбитую им в кровавой борьбе?

Пушкин пробуждает наш интерес не к исходу событий, а к их *обстоятельствам*. Нам и не нужно следить за тем, *куда* движется действие; нам важно, *как* оно протекает; мы отмечаем все мелочи, характеризующие происходящее.

С первых сцен нам упорно внушается авторское отношение к событиям. Внушается еще до того, как мы стали их свидетелями.

Впрочем, авторское ли?

На протяжении веков существовал обычай открывать спектакли прологом, кратко излагающим суть сюжета. Да и не только спектакли: заглавия книг и названия

глав тоже торопились рассказать читателю, что его ожидает. Припомним хотя бы пространное заглавие «Робинзона Крузо», в котором читателя уведомляли решительно обо всем, вплоть до количества лет, которые Робинзону будет суждено провести на острове. Или пролог «Ромео и Джульетты» — сонет, вместивший в свои четырнадцать строк главные события трагедии, предрекающий и гибель любовников и примирение враждующих семей над их трупами.

О корнях и о назначении древней традиции говорить не будем: это к делу не идет. Нам важно вот что: изложение событий в начале «Бориса» принадлежит не только не автору, но персонажу, бесконечно далекому от нравственных представлений Пушкина. Оно вложено в уста язвительнейшего и лукавейшего из Борисовых врагов. И в то же время — вот что замечательно! — оно подтверждено самим автором, который ведь далеко не случайно отобрал из всех событий исторических дней только те, что прямо предсказаны Шуйским.

Пушкин откровенно иллюстрирует предсказание Шуйского, и если тот предвещает: «Народ еще повоет да поплачет», то пушкинская ремарка прямо-таки повторяет вслед за ним: *«Вой и плач»*.

Да, Пушкин, как это ни странно, заставил нас смотреть на события глазами Шуйского. Наше восприятие уже неотделимо от восприятия персонажа: автор не дает нам обособиться.

Можем ли мы сочувственно слушать дьяка Щелкалова, драматически утверждающего, что согласие Бориса венчаться на царство зависит не от чего иного, как от усердных молений московского люда? Может ли нам передаться драматизм, как происходит, скажем, в опере Мусоргского, где монолог Щелкалова всерьез скорбен, а музыкальная фраза «Печаль на Руси, печаль безысходная» (слова, которых у Пушкина нет) способна тронуть наши сердца?

Нет. Мы ясно понимаем: это парадная, лицевая сторона фарса, старательно разыгрываемого Борисом; а изнанку Пушкин не замедлит нам обнажить в следующей, третьей сцене, уже чисто фарсовой, где высмеян этот, говоря современным языком, массовый психоз, где московские граждане, ничего не понимая толком, спешат стать на колени, где они, силясь заплакать, спрашивают друг у друга луку и трут глаза «слюнёй».

Впрочем, фарс этот горек:

«Один
(тихо)
О чем там плачут?
Другой
А как нам знать? то ведают бояре,
Не нам чета».

То же и в четвертой сцене. Опять-таки в отличие от трактовки, которую дала событиям трагедии гениальная музыка Мусоргского, у нас нет ни малейшей возможности всерьез внимать монологу Бориса, объявляющего о своем «страхе и смиренье». Мы «распропагандированы» Шуйским. Мы знаем: все это — ложь.

Я не зря сталкиваю пушкинский текст с оперой. Ведь главное отличие первых четырех сцен трагедии от либретто — именно в том, что в нем нет диалогов Шуйского и Воротынского. Нет ехидного предсказания, и сразу круто изменилось наше восприятие событий. Возникло даже лирическое сопереживание с Борисом, который так взаправду страждет на наших глазах.

У Пушкина — иначе. Монолог Бориса заранее обесценен, снижен и пророчеством Шуйского и полукомическими народными сценами. Авторское отношение к происходящему внушено нам с той убеждающей силой, которая бывает в лирическом стихотворении или поэме, где автор или лирический герой заставляют нас двигаться в русле собственных размышлений и переживаний.

Первые сцены «Бориса» резко окрашены авторской иронией.

И вот для этой-то цели в трагедии использован князь Шуйский. Пушкин эксплуатирует его язвительный ум — то, в чем князю никак нельзя отказать и чего вполне достаточно для оценки траги-фарсовых событий.

Однако это продолжается недолго. Уже четвертая сцена кончается тем, что Пушкин рвет свой непрочный союз с Шуйским:

«Воротынский
(останавливая Шуйского)
Ты угадал.
Шуйский
А что?
Воротынский
Да здесь, намедни,
Ты помнишь?
Шуйский
Нет, не помню ничего,

Воротынский
Когда народ ходил в Девичье поле,
Ты говорил...

Шуйский
Теперь не время помнить,
Советую порой и забывать.
А впрочем, я злословием притворным
Тогда желал тебя лишь испытать,
Верней узнать твой тайный образ мыслей...»

Шуйский нравственно скомпрометирован. Компрометация тем очевиднее, что эта ситуация — зеркальное воспроизведение буффонной ситуации из мольеровского «Дон Жуана», где пройдоха Сганарель честит своего барина перед приятелем, но, завидев Дон Жуана, спешит откреститься:

«Я был с тобой откровенен, как-то невольно все тебе выложил, но если что-нибудь до него дойдет, я прямо так и скажу, что ты соврал».

«Дон Жуана» Пушкин знал прекрасно, но, конечно, не исключено, что сходство могло родиться и непроизвольно. Однако, вольное или невольное, оно указывает на резкость разоблачения, которому подвергся в финале четвертой сцены Шуйский.

Циник и хитрец, он, как никто иной из персонажей «Бориса Годунова», был годен для создания траги-фарсовой атмосферы первых сцен, ибо кто, кроме циника, мог так хладнокровно и ясно обнажить фальшивость спектакля, разыгрываемого Борисом? Но вот и Шуйский включен в этот фарс. Умный и еще недавно сторонний наблюдатель торопится вступить в ряды Борисовых приближенных: «Лукавый царедворец!» — провожает Шуйского честный и недалекий Воротынский.

Больше Пушкину и Шуйскому не по пути.

Круг замкнулся. Определенность этического приговора, исчерпанность исторического события и сюжетного отрезка дали формальную законченность.

* * *

И трагедия сразу делает скачок.

Временнóй: со дня избрания Бориса прошло пять лет. И сюжетный: все, что было с Борисом за эти годы, Пушкин пропускает, ему важен только итог пятилетия, то, что подготовило появление нового героя трагедии, Самозванца.

Строение пятой сцены в этом смысле прямо-таки наглядно. В ней участвуют: Пимен, подытоживающий годы правления Бориса, готовящий приговор «суда мирского», и Григорий, в чью голову впервые и пока что, кажется, подсознательно западает дерзкая мысль,— мы догадываемся об этом, услышав, что убиенный царевич был бы ровесником Григория.

Первоначально следом шла сцена со злым чернецом, который уже прямо, а не невольным полунамеком, как Пимен, подсказывал Григорию мысль назваться Димитрием. Но Пушкин эту сцену снял, хотя она соответствовала историческому преданию. По словам Карамзина, которому Пушкин почти абсолютно доверял во всем, что касалось фактов, «мысль чудная» была внушена Отрепьеву, «как уверяют, одним злым иноком» [1].

Возможно, не последней причиной, заставившей Пушкина отказаться от сцены с чернецом, было то, что в таком случае терялось ощущение непосредственной преемственности возникновения «чудной мысли» по отношению к атмосфере начала трагедии. А эта атмосфера такова, что не нужно ничьей посторонней воли, чтобы родилась идея самозванства.

Идея назрела. Она висит в воздухе.

В первой сцене Шуйский говорил Воротынскому:

«Какая честь для нас, для всей Руси!
Вчерашний раб, татарин, зять Малюты,
Зять палача и сам в душе палач,
Возьмет венец и бармы Мономаха...»

И простодушный Воротынский точно улавливал в словах Шуйского то, что и для самого Шуйского было самым важным: не этическое неприятие Бориса («и сам в душе палач»), не осуждение его с нравственных позиций, а Борисову неродовитость, отсутствие прямого права на престол, его, так сказать, самозванство:

«Так, родом он незнатен; мы знатнее».

А вскоре Воротынского озарял и вывод, исподволь внушенный ему Шуйским: «...ведь мы б имели право наследовать Феодору». На что Шуйский, естественно, отвечал утвердительно.

---

[1] Н. М. Карамзин, История Государства Российского, т. 11, стр. 97.

Да что Шуйский и Воротынский, Рюриковичи! Вчерашний выскочка Басманов, и тот, присягнув Годунову, видит даже в верности присяге некую корыстную возможность:

«...Какое
Мне поприще откроется, когда
Он сломит рог боярству родовому!
Соперников во брани я не знаю;
У царского престола стану первый...
И может быть...»

На этом «может быть» его размышления прерываются: раздается шум, отвлекающий внимание Басманова. Но что кроется за оборванной фразой, угадать не трудно. Для того, кто уже стоит первым у царского престола, следующая ступень — сам престол.

Конечно, и после, когда Басманов примет руку Самозванца, «чудная мысль» не оставит его. Наоборот! Видя возвышение человека, еще более безродного, чем он, Басманов лишь укрепится в своем тайном намерении.

Такова, мне кажется, логика пушкинской трагедии.

Интересно, что в «Истории» Карамзина Басманов так высоко не метит:

«Сей честолюбец без правил чести, жадный к наслаждениям временщика, думал, вероятно, что гордые, завистливые родственники Феодоровы никогда не уступят ему ближайшего места к престолу, и что Самозванец безродный, им возведенный на царство, естественно будет привязан благодарностию и собственною пользою к главному виновнику своего счастия...» [1].

Вот и всё. Высших притязаний, чем «ближайшее место к престолу» (ср. у Пушкина: «у царского престола стану первый»), у э т о г о Басманова нет. Карамзин их даже не предполагает, хотя осторожное «вероятно», казалось, давало полную свободу его воображению.

Как можно заметить, существует зависимость — даже лексическая — цитированного монолога Басманова от прозы Карамзина [2]. И тем очевиднее поправка, внесен-

---

[1] Н. М. К а р а м з и н, История Государства Российского, т. 11, стр. 146—147.

[2] Количество прямых совпадений вообще огромно, на что исследователи не раз обращали внимание. Например: А н д р е й Ф и л о н о в, «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Опыт разбора со стороны исторической и эстетической, Спб., 1899; Б. П. Г о р о д е ц к и й, Драматургия Пушкина; Г. А. Г у к о в с к и й, Пушкин и проблемы

ная Пушкиным. Его осторожный «нажим» — снова настойчивое проведение авторской мысли.

Та же настойчивость ощутима в словах Шуйского о Борисе: «Вчерашний раб, татарин...» Это тоже историческая истина с тенденциозной поправкой:

«По своему происхождению он (Борис.— *Ст. Р.*) принадлежал к большому, хотя и не первостепенному боярству. Годуновы — младшая ветвь старинного и важного московского боярского рода, шедшего от выехавшего из Орды в Москву при Калите мурзы Чета»[1].

Прямо скажем, это не совсем то же самое, что «вчерашний раб»...

Конечно, поправка вложена в уста Шуйского, чья Рюрикова кровь должна была вскипать презрением к относительной неродовитости Бориса, но это лишь делает поправку естественной. Она так или иначе входит в систему размышлений Пушкина. Теми или иными способами Пушкин дает понять: атмосфера такова, что ничего удивительного, если в голову Григорию пришла дерзкая мысль. Удивительнее, если бы не пришла.

Вот отчего не нужен злой чернец с его советами. Появление Самозванца в России XVII века было обусловлено исторически; по словам Ключевского, «самозванство было удобнейшим выходом из борьбы непримиримых интересов, взбудораженных пресечением династии...»[2]. В трагедии «Борис Годунов» оно обусловлено художественно.

Об этом прекрасно написал в прошлом веке один из лучших русских пушкинистов, ныне поминаемый незаслуженно редко,— Лев Поливанов.

Говоря о том, как органично и самобытно усвоил Пушкин уроки Шекспира, он писал:

«Умные деятели, выведенные в драмах Шекспира, находят прочную опору. В самых столкновениях между собою они привыкли мериться личными силами, как рыцари на турнире. Им ведома страна вдоль и поперек, и страна эта поделена самой исторической жизнью на мелкие части; каждая часть имеет свой центр; в каждом центре — свой властелин. Жизнь земли заменена жизнью

реалистического стиля, М., Гослитиздат, 1957, Г. О. Винокур, Комментарии к «Борису Годунову».— А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 16-ти томах, т. 7, М., Изд-во АН СССР, 1935, стр. 467—476.

[1] В. О. Ключевский, Сочинения в 8-ми томах, т. 3. М., Гос. изд-во полит. литературы, 1957, стр. 23.

[2] Там же, стр. 58.

этих властелинов... История страны обращается в историю лиц, и поэт умеет убедить зрителя в таком значении его лиц. И сцена действия приспособлена к этой жизни. Она гнездится в дворцах, замках и тюрьмах, и редко выходит оттуда, чаще всего для того, чтобы героям сразиться в военном лагере. Тогда хроника как бы семейная обращается в военную хронику, графы и герцоги — в полководцев. Личные дарования их решают дело и здесь так же, как они решали его в стенах дворцов, замков и тюрем.

...Если бы, подобно сценам Шекспира, явились здесь (в «Борисе Годунове».— *Ст. Р.*) люди той же среды, где совершилась узурпация, т. е., например, среды придворной, трагедии грозила бы опасность остаться в узких границах дворцового события и стать неловким подражанием прекрасному английскому образцу подобно тому, как прежние русские трагедии были подражанием образцам французским.

Но сами исторические источники,— продолжает Поливанов,— указали Пушкину ту силу, с которою столкнулся Борис, в ином месте: в успехе лица, не дарованиями и властью личных притязаний овладевшего знаменем борьбы, но единственно неизбежностью народной кары. При таком условии не только историческая правда, но художественный расчет не могли бы найти лучшего лица, как самозванец. Лицом этим должен был явиться не спорный претендент на преступно занятый престол, но именно темный, неизвестный, неожиданный вождь народа, лично не имеющий никаких видимых прав на престол, в лицо которого никому и нужды не было всматриваться, да никто и не всматривался»[1].

Больше того. В лицо Самозванца не только не было нужды всматриваться,— это попросту исключено. Именно неизвестность, «неожиданность» обеспечивали ему популярность.

«Внезапная смерть царя,— замечает современный историк К. В. Чистов, имея в виду Федора Иоанновича,— и рядом с ним фигура Бориса Годунова, которому приписывались самые различные злодеяния,— казалось бы, все это могло способствовать возникновению антигодуновской легенды о чудесном спасении Федора. Однако

---

[1] Сочинения А. С. Пушкина с объяснениями их и сводом отзывов критики. Издание Льва Поливанова для семьи и школы, т. 3, М., 1887, стр. 14—16.

такой легенды не возникло... Федор (как бы он ни противопоставлялся в народном сознании Борису) не мог даже в легенде превратиться в царя-избавителя. Он царствовал достаточно долго и достаточно бесславно, на него не возлагалось уже никаких надежд».

«Каждая легенда...— заключает Чистов,— была прежде всего санкцией борьбы против правящего царя, поэтому с точки зрения исторической не столь важно, кто возведен на высоту «избавителя», сколько против кого нацелена легенда — против Годунова, Шуйского, Алексея, Петра, Екатерины и т. д.» [1].

Сумев взглянуть на события «с точки зрения исторической», Пушкин воплотил этот взгляд на Самозванца и самозванщину в самом строении драмы. Однако — по порядку...

Рассмотрим следующий отрезок трагедии «Борис Годунов» — начиная со сцены пятой, помеченной 1603 годом, вплоть до сцены четырнадцатой, где появляется новая дата — «1604 года, 16 октября».

В сцене пятой мы видели, как закономерно запала в голову Григория «чудная мысль».

В шестой сцене игумен Чудова монастыря уже докладывает патриарху о побеге Григория.

Седьмая... но о ней позже.

Восьмая сцена — «Корчма на литовской границе». Григорию удается бежать от Борисовых приставов.

Девятая — «Дом Шуйского». Новость о Самозванце дошла и до Москвы.

В десятой ее узнаёт сам Борис.

В одиннадцатой Самозванец собирает дружину и готовит поход на Русь.

Двенадцатая и тринадцатая проходят в замке воеводы Мнишка. Самозванец объясняется с Мариной, и последняя его фраза: «Но решено: заутра двину рать».

Четыре первые сцены трагедии были сплочены вокруг Бориса, хотя сам он появился только в последней из них. Девять следующих сцен объединены вокруг Самозванца, хотя и он является лишь в четырех. Как прежде Борис, так теперь он — их центр, он — предмет разговоров и волнений, он вселяет ужас и надежду. И даже сцена седьмая, в которой до Бориса еще не дошел слух о Самозванце и которая содержит знаменитый монолог «До-

---

[1] К. В. Чистов, Русские народные социально-утопические легенды, М., «Наука», 1967, стр. 46, 233.

стиг я высшей власти»,— даже она подчинена действию, отныне тесно связанному с Самозванцем.

Этот монолог (слишком общеизвестный, чтобы заниматься его пересказом или цитированием) — второе появление Бориса в трагедии. И первая возможность понять, как он незауряден. Обращение Бориса к патриарху и боярам, прозвучавшее в сцене четвертой, на это отнюдь не рассчитано. Ироничен контекст, да и сами-то слова царя — не самовыражение, а соблюдение этикета.

Теперь — иное. Глубина разочарования говорит о высоте былых замыслов и деяний (они тут же названы: «Я думал свой народ в довольствии, во славе успокоить... Я отворил им житницы... Я выстроил им новые жилища...»), трагические муки совести—о могучей душе. И говорится все это уже не «на публику», а для себя самого, наедине с собой.

Впрочем, не раз обращалось внимание и на то, как значительна фигура пушкинского Бориса, и на то, какой особый смысл это имело для автора. Г. А. Гуковский писал: «Борис — самая крупная личность в трагедии. Тем более резко выглядит его бессилие перед законами исторической жизни» [1].

И крупность личности и ее бессилие уже ясны из второго монолога царя. Собственно, раскрытие этого естественного парадокса — главная тема монолога. И раскрыт парадокс как нельзя больше вовремя — в отношении сюжетном. Мы узнаем о тяжком, кризисном, душевно безвыходном состоянии царя, об им самим осознанной бесплодности всех его трудов как раз перед тем моментом, когда Григорий перемахнет через границу литовскую и попросит помощи у поляков.

То есть снова очередной решительный шаг будущего Самозванца подготовлен и обоснован художественно, сюжетно.

Итак, Григорий непосредственно участвует только в четырех сценах второго отрезка трагедии (или, говоря условно, второй части). Но характер его проявился в них ярко и действенно.

Живость его воображения стала очевидной уже при первой встрече с ним, в келье Чудова монастыря. В корчме на литовской границе он обнаружил дерзость, сме-

---

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 19.

лость, умение принимать мгновенные решения. А уж в сцене «Краков. Дом Вишневецкого», где он обольщает своих будущих сторонников,— здесь его незаурядный ум является во всей своей гибкости. Иезуиту Черниковскому Самозванец обещает подчинить Русь Ватикану; с сыном Курбского говорит, как романтический избранник судьбы: «Не странно ли? сын Курбского ведет на трон, кого? да — сына Иоанна...»; с «вольным шляхтичем» Собаньским сразу находит подходящий язык, прекрасно понимая цену, за которую продается «свобода» наемника: «Хвала и честь тебе, свободы чадо! Вперед ему треть жалованья выдать» (только треть,— если расщедриться и выплатить шляхтичу все жалованье, он даст деру); казакам сулит вольность, а опальным слугам Бориса — возмездие; беседуя с поэтом, ввертывает латинскую фразу... Короче говоря, показывает себя блестящим дипломатом.

И наконец роковая кульминация характера, встреча с Мариной.

«Что значит сей неодолимый трепет?» — таким приходит Самозванец на свидание. Даже рассудок, который он только что блестяще явил, даже язык, которым он владеет виртуозно, не слушаются его:

«Обдумывал всё то, что ей скажу,
Как обольщу ее надменный ум,
Как назову московскою царицей,—
Но час настал — и ничего не помню.
Не нахожу затверженных речей...»

На этот раз нам открылся не только ум его, но — душа. И свое признание в том, что он не царевич, а беглый монах, Самозванец делает в порыве любви и ревности: «Я не хочу делиться с мертвецом любовницей, ему принадлежащей». Это взлет его души, самая большая нравственная высота, на которую он оказывается способен. Ведь до сих пор мы видели лишь те его качества, которые сами по себе не говорили о нем ни хорошо, ни дурно (смелость, ловкость, решительность) или скорее дурно, чем хорошо (лукавая изворотливость). А тут он прежде всего человек, сильно любящий и сильно чувствующий.

И вот на этой-то высоте подстерегает его нравственный перелом.

Самозванец вдруг отчетливо понимает: Марина любит не его, а то место в жизни, которое он вознамерился

захватить. И, поняв и содрогнувшись от жестокой правды, все-таки соглашается на это. То есть, по сути, предает свой прекрасный порыв.

«Царевич я. Довольно, стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться»,—

эти слова сопровождены ремаркой «гордо», но они значат, что иллюзии развеялись. И Марина не так-то уж горда, ибо идет на сделку с человеком, сословие которого привыкла презирать, и гордость Григория говорит уже не его устами, а устами того, кого он решил подменить. Это не голос его оскорбленного сердца. Душевные терзания, ревность к убитому Димитрию, жажда истинной любви — всё, что так подняло в наших глазах Самозванца, вытеснено осознанием своей исторической функции. Что ж, если его обещают любить лишь как царя, он станет царем на Москве. И будет довольствоваться той любовью, которая есть приложение к функции.

С этого момента его роль в сюжете резко меняется. И начинается третья часть трагедии, открываемая новой датой — датой перехода литовской границы. 16 октября 1604 года.

* * *

Эта дата, как и предыдущая,— рубеж и перелом. Снова за ней, как за пограничным столбом, начинается нечто новое — несколько иной стиль и совсем иной ритм. Чередуются уже не характеры, как в части второй, а битвы. Не монологи, крупно и веско подающие Бориса, Самозванца или Шуйского, а летучие, быстрые реплики. На первый план выходят массовые сцены с их мгновенно мелькающими и бесследно исчезающими лицами — Розена, Маржерета, московского дворянина Рожнова, безымянных «ляхов» и людей из толпы.

Вяземскому (письмо А. И. Тургеневу) показалось даже, что стилистические перемены в последней части «Бориса» — всего лишь результат неотделанности: «...иные сцены, в особенности из последних, недостаточно развиты, и только разве des sommaires des scènes»[1]; в переводе — краткое содержание, «оглавление» сцен.

Как видим, и на этот раз обдуманная особенность трагедии принята за небрежность. Предельный лаконизм

---

[1] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в 16-ти томах, т. 7, М.— Л., Изд-во АН СССР, 1935, стр. 421.

завершающих сцен «Бориса», их «сценарная сжатость»[1], по выражению Юрия Тынянова, были сочтены схематизмом «краткого содержания».

На самом деле, конечно, характер последних сцен совершенно органичен для выражаемых ими мыслей. Начиная с даты 16 октября 1604 года в трагедии воцарилась особая стилистическая стихия — и только дважды появятся обстоятельные сцены в Кремле с участием царя Бориса, появятся как напоминание о безвозвратно потерявшем ведущую роль психологизировании второй части. Впрочем, по-настоящему крупно, «монологично» Борис показан лишь однажды — в час смерти.

У Самозванца теперь нет и этого. Он сам стал персонажем эпизода — наряду с Маржеретом или Рожновым. В третьей части он появляется четырежды — не меньше, чем во второй, если доверять арифметике. Но что это за появления? Они и вправду функциональны: он пересекает литовскую границу — уже в ином направлении, на Москву; выкрикивает всего одну реплику в битве при Новгород-Северском; легкомысленно надеется на победу при Севске; столь же легкомысленно переживает нежданное поражение. И всё! Тут-то, за целых четыре сцены до финала, Пушкин с ним расстается.

Торжество короткого эпизода над протяженной сценой, «массовки» над личностью — свидетельство сюжетной и стилистической перемены. Третья часть трагедии — это чистейшей воды хроника, где важно событие, а не лицо; запись (если угодно, «краткое содержание»), а не подробный рассказ. И то, что четвертая и последняя дата отстоит от предыдущей всего на два месяца, тоже знаменует хроникальность.

Прежде Пушкин надолго сосредоточивал наше внимание то на обстоятельствах воцарения Бориса (четыре сцены!), то на карьере Самозванца. Он был подробен и тщателен, он вдумчиво выбирал те моменты истории, которые были наиболее способны внушить нам мысль, нужную поэту. Он был смел в этом выборе, он готов был, если надо, шагнуть через пятилетие, оставляя в стороне все, что не касалось непосредственно его мысли. И даты оповещали нас: вот новый поворот.

Теперь, в третьей части, миновала пора смелого произвола. Хроника идет, как ей положено, день за днем, событие за событием. Но это вовсе не значит, что мысль

[1] Ю. Тынянов, Архаисты и новаторы, стр. 267.

автора стушевалась в чередовании событий,— нет, она просто нашла иной способ выражения.

В первой части, как помним, нам было настойчиво внушено отношение к избранию царя как к горькому фарсу.

Во второй части вперед вышел не только Самозванец, но сама идея самозванства. И именно как олицетворение этой идеи Самозванец был дотошно обрисован на пути к вершине.

Третья, казалось, должна была показать эту вершину. Но вышло иначе. Пушкин показал человеческую, нравственную высоту, на которую поднялся (и с которой пал) Самозванец в сцене с Мариной. Его политических высот он демонстрировать не стал: не только отказался от первоначальной мысли изобразить его въезд в Москву, но и расстался с ним в минуту поражения, поставив многоточие.

С момента его душевной кульминации — и душевного краха — Пушкин потерял к Самозванцу интерес.

Его незаурядность была показана всесторонне, покуда он был Григорием, Гришкой, расстригой. Произнеся гордое: «Царевич я», осознав и приняв свою функцию, Самозванец странным образом потерялся в трагедии. Вернее, странного тут ничего нет: напряжение духа ему больше не нужно. Он попал на гребень событий, и они сами несут его. Ему и пальцем шевелить не обязательно. «Хранит его, конечно, провиденье»,— говорит его соратник Гаврила Пушкин.

Эта внезапная пушкинская потеря интереса к Самозванцу тоже вызывала нарекания современников. Например, Катенина:

«Самозванец не имеет решительной физиономии...»[1].

Прямым ответом на этот упрек выглядят слова Льва Поливанова:

«Загадочное лицо Самозванца нарушило бы общую картину, если бы было выдвинуто на первый план, а тем более нарушило бы ее, если бы поэт одарил ее какими-нибудь политическими дарованиями»[2].

Можно сделать поправку: Пушкин не вовсе отказался одарить Самозванца политическими дарованиями; к ним, несомненно, относится дипломатическая ловкость, с

---

[1] «Русские писатели XIX века о Пушкине», стр. 47.

[2] Сочинения А. С. Пушкина с объяснениями их и сводом отзывов критики, т. 3, стр. 16.

какой он вербует сторонников в доме Вишневецкого. Вернее сказать, что Пушкин отказался демонстрировать эти дарования в решающие, действенные минуты.

Дело не в том, что Пушкин задумал сделать Самозванца полнейшим ничтожеством, доказав тем самым, говоря словами Поливанова, «неизбежность народной кары» для Бориса. Его Самозванец одарен и ярок; не поглупел он и в третьей части трагедии.

Узнав, что Борис в награду за военные успехи отозвал Басманова из войска и посадил на почетное место в думе, Самозванец замечает: «Он в войске был нужнее».

В данном случае он умен, как сам Карамзин. Ведь это именно карамзинское суждение вложил Пушкин в уста Самозванца:

«Призвав Басманова в Москву, вероятно, с намерением пользоваться его советами в думе, царь отнял лучшего воеводу у рати...»[1].

Одним словом, человеческая незаурядность Самозванца нет-нет да и мелькнет в третьей части трагедии. Но она уже не имеет значения — ни для истории, ни для Пушкина. Самозванец по-прежнему незауряден, но заурядна, мимолетна, эпизодична его сюжетная роль. Во второй части он был вершителем своей судьбы. В третьей он как будто готов стать вершителем судеб России, но оказывается, что и собственная судьба ему уже неподвластна. И само легкомыслие, поражающее приспешников Самозванца в той сцене, которой завершается в трагедии его роль,— парадоксальное проявление его отнюдь не утраченного ума. Изменился не ум, умевший управлять обстоятельствами; изменились обстоятельства, став неуправляемыми. Самозванец прекрасно понял, что отныне дело успеха или неуспеха зависит не от его личных достоинств,— оттого он и беспечен.

Пушкин не стал делать Самозванца ничтожеством в человеческом, личностном смысле. Но в третьей части «Бориса» он сделал его *сюжетным ничтожеством*. И было это художественным отражением его исторического ничтожества. Истории ведь все равно, кем заполнить вакуум.

Схожа и сюжетная роль царя Бориса.

И о нем было сказано нечто подобное тому, что говорил Катенин о Самозванце; сказано Белинским:

---

[1] Н. М. *Карамзин*, История Государства Российского, т. 11, стр. 130.

«Лицо Годунова, получив характер мелодраматического злодея, мучимого совестию, лишилось своей целости и полноты; из живописного изображения, каким бы должно было оно быть, оно сделалось мозаическою картиною...»[1]..

Действительно, чего-чего, а полноты и последовательности развития образу Бориса явно недостает. И он, подобно Самозванцу, может надолго исчезнуть из трагедии, названной его именем; и с ним Пушкин прощается за три сцены от финала; и он оказывается не нужен автору именно в моменты его государственных деяний. Став исторической фигурой, Самозванец почти исчезает из поля нашего зрения, он оттеснен с первого плана в общий, из премьеров в статисты. И Борис изображен до того, как приступил к своим монаршим обязанностям, и после того, как обнаружился крах его царствования. Пушкиным показаны начало и результат. Траги-фарсовое начало и трагический результат.

Смысл этой «неполноты» ясен. Борис значителен и незауряден, но бессилен перед исторической неотвратимостью.

Самозванец тоже не мелок. И тоже лишь статист на сцене истории.

В трагедии не один, а два самозванца (и еще есть претенденты на эту роль). Первая ее часть заканчивается восхождением на политическую вершину первого из самозванцев. Вторая — восхождением второго. Третья часть обращает их в сюжетные ничтожества, художественно выражая неотвратимую закономерность истории...

Допуская возможность подобного деления трагедии «Борис Годунов», я, разумеется, не предлагаю считать эти три части театральными актами: слишком уж они разновелики. Вообще я не собираюсь что-либо подсказывать будущим постановщикам «Бориса»; как я уже говорил, моя задача, скорее, состоит в том, чтобы попробовать указать трудности, а отнюдь не практические способы их преодоления. Смысл предложенного мною условного деления в том, чтобы, опираясь на поэтику — прежде всего на нее! — анализировать движение сюжета и, следовательно, мысли.

Что касается равновеликого членения трагедии, то такие попытки делались, хотя, на мой взгляд, не выгля-

---

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в 3-х томах, т. 3, стр. 587.

дели убедительно. В них была та искусственность, которая в свое время и оттолкнула Пушкина, отказавшегося от деления трагедии на акты и ограничившегося вехами-датами.

Избегая сейчас полемики с подобным делением, я хочу сказать лишь вот что. Ценно уже то, что не раз возникала потребность как-то вычленить в «Борисе» структурно законченные отрезки — и возникала не у практиков-режиссеров, а у теоретиков-литературоведов. Ведь так или иначе, мне кажется, очевидно самостоятельное существование в трагедии отдельных, сложившихся, стилистически замкнутых небольших форм. Очевидно и то, что у Пушкина была такая подсознательная тяга, которая и родила впоследствии драматургическую форму, окрещенную «маленькой трагедией».

В этом смысле обособленные части «Бориса», «пьесы в пьесе» — прообразы еще не открытой в ту пору новой формы. Или — проба ее.

На это обращал внимание и А. Слонимский: «Сцена Димитрия с Мариной, как и шекспировская сцена Брута и Кассия, благодаря исчерпывающему развитию темы и крепкому финалу, образующему развязку, принимает характер «маленьких трагедий», включенных в общий сюжет» [1].

Здесь, на мой взгляд, законченность эпизода смешана с законченностью стилистической и сюжетной, с законченностью именно особой формы (сопоставление со сценой из «Юлия Цезаря» как раз и обнажает эту слабость), но опять-таки ценно, что мысль о возможности подобного членения «Бориса Годунова» допускалась.

Законченность каждой из частей «Бориса» (мне кажется, их три) — особенная. Эпизоды частей не только сплочены вокруг своей фигуры или проблемы, они имеют черты своего стиля, вернее, своего варианта общего стиля — но варианта ярко выраженного.

Пародийно снижена, резко и субъективно окрашена иронией первая часть.

Наиболее приближена к жанру собственно трагедии (шекспировского типа) — вторая, занятая историей личного возвышения Самозванца.

Хроникальна, построена уже не на истории личностей, как бывает у Шекспира, а на чередовании массо-

---

[1] А. Слонимский, Мастерство Пушкина, М., Гослитиздат, 1963, стр. 490.

вых сцен, коротких, как (таково сегодняшнее восприятие) эпизоды киносценария,— третья.

При всей своей определенной законченности части строго соотносятся между собой. Это:

1) пролог, или завязка трагедии;

2) развитие действия, доводящее главного героя второй части до кульминации;

3) наконец, развязка.

А в том, что две центральные фигуры, Борис и Самозванец, входят в трагедию не с первой сцены и уходят не в последней,— огромный смысл.

Это, кстати, тоже вызывало серьезные возражения: как можно трагедию, названную «Борис Годунов», продолжать после гибели заглавного героя, да и вообще выводить его лишь в шести из двадцати трех сцен? И по-своему возражавшие были правы: название это, по-видимому, в значительной степени условно. Скорее всего тут сказалось непосредственное влияние Шекспира, который ведь тоже назвал свою хронику, главными героями которой были Фальстаф и принц Гарри, будущий Генрих V, именем правившего в ту пору короля: «Генрих IV». Не случайно Пушкин сперва с удовольствием примерял к своей трагедии такое название: «Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве писал раб божий Александр сын Сергеев Пушкин в лето 7333, на городище Вороничe».

Здесь сказалось не только увлечение летописями, но и размышление. Как хорошо заметил Гуковский, в этом «экспериментальном» заглавии «беда», судьба народа и государства,— впереди»[1].

Во всяком случае, это непривычное по тем временам название, которое Пушкин не решился оставить в печатном тексте (хотел сохранить сокращенный вариант: «комедия о царе Борисе и Гришке Отрепьеве», да и от того отказался), отражает непривычность, «странность» «Бориса Годунова», причем не только для тех далеких лет, но и для нынешней драматургии; недаром же великая пьеса до сих пор сценически не реализована. Ту странность, что выразилась и в на редкость смелом столкновении трагизма и фарса (больше того, в переплаве их — вспомним начало трагедии), и в контрастности, за-

---

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 17.

метной не только в сочетании высокого и низкого, смешного и «страшного», но и в переходах (переломах) от части к части, и в своеобразнейшем сюжетном участии главных героев.

Чуть ли не как в шекспировском «Сне в летнюю ночь»:

«Короткая и длительная драма,
Веселая трагедия в стихах...»

Итак, на первом плане этой трагической комедии (или комической трагедии) — «беда», общенародная и общегосударственная, а не Борис или Самозванец. Пьеса и «завязывается» и «развязывается» не с помощью какой-то из этих личностей; и начало и финал связаны с народом. Ведь в завязке нас занимало вовсе не то, вступит ли Борис на престол (было предрешено: вступит), а то, как реагировал на события народ. И развязка определяется не кончиной Бориса (он умер до нее) и не победой Самозванца (она будет после), а вновь — нравственной реакцией народа на злодеяние бояр, убивших царицу и Феодора, его безмолвием.

* * *

Мысль о том, что историческая неудача царя Бориса определена его самозванством, возникла впервые не у Пушкина. Карамзин писал о Годунове:

«Если бы родился на престоле, то заслужил бы имя одного из лучших венценосцев в мире; но рожденный подданным, с необузданною страстию к господству, не мог одолеть искушений там, где зло казалось для него выгодою — и проклятие веков заглушает в истории добрую славу Борисову»[1].

Это мгновенно вызывает в памяти предсмертные слова Бориса в трагедии Пушкина:

«Я подданным рожден, и умереть
Мне подданным во мраке б надлежало;
Но я достиг верховной власти... чем?
Не спрашивай. Довольно: ты невинен,
Ты царствовать теперь по праву станешь,
Я, я за всё один отвечу богу...»

[1] Н. М. Карамзин, История Государства Российского, т. 10, 1903, стр. 9.

(Еще в прошлом веке было замечено поразительное сходство этого монолога с монологом из шекспировского «Генриха IV».

«Известно богу,
Каким путем окольным и кривым
Корону добыл я; лишь мне известно,
С какой тревогой я носил ее.
К тебе она спокойней перейдет,
При лучших обстоятельствах, законней...
Наследственный венец носить ты будешь».

(Перевод *Е. Бируковой)*

Схожи не только слова и мысли, но и ситуация: в обоих случаях умирающий государь обращается к сыну. И это не просто совпадение. Как и Карамзина, Пушкин называл Шекспира своим учителем — на этот раз в области драмы.

Но, как видим, монолог Бориса находится в прямой зависимости и от исторической прозы Карамзина.)

Однако тут велика не только зависимость, но и разница. Откровенно заимствовав у Карамзина чуть не целиком отдельные фразы Борисова монолога, Пушкин отнюдь не взял у историка уверенность в том, что Борис, «если бы родился на престоле», то стал бы почти идеальным государем. У него просто идет речь о нравственных потерях, которые терпит Борис на пути к власти из «мрака»,— и нет, да и не могло быть (особенно тогда, в пору декабристских симпатий), вывода, который тенденциозно делает из этого обстоятельства Карамзин.

А вывод Карамзина ясен: посягательство на власть снизу безнадежно и порочно даже в том случае, если на нее посягает человек, превосходящий всех окружающих «величественной красотою, повелительным видом, смыслом быстрым и глубоким, сладкоречием обольстительным»[1] — так, вслед за летописцем, аттестует Годунова Карамзин. И, напротив, принадлежность к законной династии уже есть, по его мнению, гарантия политических добродетелей.

Мысль великого историка с прямолинейностью холопа и лизоблюда договорил в своем «Димитрии Самозванце» Булгарин:

[1] Н. М. Карамзин, История Государства Российского, т. 10, стр. 9.

«Нравственная цель моего романа есть: удостоверение, что все козни властолюбия, все усилия частных лиц к достижению верховных степеней косвенными путями, всегда кончатся гибелью пронырливых и дерзких властолюбцев и бедствием отечества; что государство не может быть счастливо иначе, как под сению законной власти, и что величие и благоденствие России зависит от любви и доверенности нашей к Престолу, от приверженности к Вере и Отечеству».

Так писали: Карамзин, честный приверженец трона, и Булгарин, беспринципный переметчик, по обычаю людей этого толка ретивее всех доказывавший свою верность. Но как бы то ни было, из этого можно сделать вывод: официальная точка зрения заботилась о престиже лишь царей династии; внединастических властителей она под защиту не брала. Не возбранялось, впрочем, и суровое слово о царях предшествующей династии, например об Иване Грозном.

Романовым было даже выгодно, когда порочили царя-узурпатора Бориса или хотя бы изображали бесплодность его царствования,— это подтверждало историческую мудрость избрания на трон Михаила.

По словам историка С. Б. Веселовского, «что касается тирании царя Бориса, подобной опричнине Ивана Грозного, то со времени избрания на царство Михаила Романова это было исторической клеветой, своего рода традицией, обязательной как для летописцев и повествователей XVII века, так и для позднейших историков, включая современников А. С. Пушкина» [1].

Вероятно, отчасти поэтому Жуковский, прослышав о работе Пушкина над трагедией о Борисе, понадеялся, что ее зачтут опальному поэту как заслугу перед троном.

Сам Пушкин, как известно, был иного мнения.

«Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — навряд, мой милый,— писал он Вяземскому около 7 ноября 1825 года.— Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!»

Принято думать, что эти «уши» — две реплики Юродивого, брошенные Борису: «Николку маленькие дети обижают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича». И: «Нет, нет! нельзя молиться за царя

---

[1] С. Б. Веселовский, Род и предки А. С. Пушкина в истории.— «Новый мир», 1969, № 2, стр. 228—229.

Ирода — богородица не велит». Считается, что царь Александр должен был увидеть здесь намек на свое участие в убийстве венценосного отца.

«Недаром именно о юродивом вспомнил Пушкин, когда захотел образно сформулировать оппозиционный характер своей трагедии в известном письме к Вяземскому»[1],— пишет Г. А. Гуковский.

«Нужен был бесхитростный, защищенный своей святостью от кары мира блаженный, чтобы в его уста вложить те слова, которые относились не только к Годунову. Не он один достиг престола ценой преступления»,— развивает эту мысль Н. Ф. Филиппова. И добавляет: «Когда автор оценивал «Бориса Годунова» как критик (все в том же письме к Вяземскому.— *Ст. Р.*), он ясно понимал, где тут особенная «крамола». Эти «уши» из-под колпака Юродивого и беспокоили III отделение»[2].

Что касается властей, да и самого императора Александра, то почему бы им и вправду было не увидеть в речах Юродивого коварного намека? Общество — и консервативная и либеральная части его — вообще жадно ловило аллюзии в пушкинских сочинениях, что немало раздражало Пушкина и подчас вызывало его протесты. Допустим, преемник Александра Николай увидел-таки в трагедии намеки, касавшиеся его лично, притом намеки, которых Пушкин просто физически не мог делать: на обстоятельства, говоря пушкинскими словами, «в то время еще слишком недавние». То есть на события 14 декабря, хотя трагедия была закончена еще в начале ноября.

Короче говоря, искать намеки в трагедии, хоть бы в тех же репликах Юродивого, могли и царь и его жандармы. Но совсем другой вопрос: вкладывал ли их Пушкин в уста Юродивого? Хотел ли вкладывать вообще? И, наконец, так ли, как принято, следует читать письмо к Вяземскому?

Думаю, что не совсем так. Или — совсем не так.

Прежде всего вряд ли главную и тем более единственную причину, по какой царь мог не принять трагедии, Пушкин видел в словах Николки: как уже говорилось, обличения Бориса были вполне в духе официальной историографии, и в этом смысле Пушкин не пошел далее Карамзина. Даже повторил его:

---

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 32—33.

[2] Н. Ф. Филиппова, Народная драма А. С. Пушкина «Борис Годунов», М., «Книга», 1972, стр. 64, 91.

«Тогда же был в Москве юродивый, уважаемый за действительную или мнимую святость: с распущенными волосами, ходя по улицам нагой в жестокие морозы, он предсказывал бедствия и торжественно злословил Бориса, а Борис молчал и не смел сделать ему ни малейшего зла, опасаясь ли народа или веря святости этого человека»[1].

И больше: Пушкин не только не обличает Бориса сильнее того, как делал это придворный историограф Карамзин, но готов — уж и вовсе в «нужном» духе — противопоставить Годунова будущим царям, Романовым. Он идет на некоторое подновление истории, и вот не «лукавый царедворец» Шуйский, не простоватый, хотя и честный Воротынский, а предок автора Афанасий Михайлович Пушкин говорит о казнях и опалах:

«Знатнейшие меж нами роды — где?
Где Сицкие князья, где Шестуновы,
Романовы, отечества надежда?»

Несколькими годами позже Пушкина напишет трагедию с тем же самым названием известный в те времена писатель Михаил Лобанов. И так — совсем по-булгарински — определит задачу своего бесталанного «Бориса Годунова»: подтвердить «вековую истину, что наследственность есть святыня народов и что нарушение оной навлекает гибельные последствия» (как и у Булгарина, кивок в сторону декабристов). Но вторя Булгарину в определении цели своего сочинения, Лобанов вторил Пушкину в обличении царя Бориса. Даже превосходил его в этом отношении — как и в том, что не только видел в Романовых «отечества надежду», но вывел их предка на сцену, прямо противопоставив его злокозненному Борису.

А коли так, то с чего бы Пушкину самому считать «опасной крамолой» реплики Юродивого? Нет, по-видимому, эти реплики — как раз те «уши», которых и прятать не нужно. Они надежно уместились под железным колпаком. И, говоря: «...никак не мог упрятать *всех* моих ушей под колпак юродивого», Пушкин, скорее, имел в виду те «уши», что «торчали» помимо Юродивого и его колпака, вне их, может быть, в иных сценах трагедии.

[1] Н. М. Карамзин, История Государства Российского, т. 10, стр. 167.

За эти-то «уши» он как раз не опасался,— и оказалось, что не напрасно. Когда «внутренний рецензент» третьего отделения (Булгарин?) перечислял места трагедии, которые следовало исключить, сцена с Юродивым вызвала его возражения лишь вот с какой стороны:

«Слова: не надобно бы молиться за царя Ирода, *хотя не подлежат никаким толкам и примечаниям* (курсив мой.— *Ст. Р.*), но так говорят раскольники и называют Иродом каждого, кого им заблагорассудится, кто бреет бороду и т. п.».

Возражение, как видим, отнюдь не касающееся сути эпизода. По-нашему говоря, придирка.

Правда, некоторые исследователи думают, что это со стороны рецензента нечто вроде стыдливого экивока, нежелание прямо высказать политическое обвинение; однако в других случаях он вовсе не деликатничал: «Решительно должно выкинуть весь монолог. Во-первых, царская власть представлена в ужасном виде; во-вторых, явно говорится, что кто только будет обещать свободу крестьянам, тот взбунтует их». Нет, Булгарин (если то был он) или некто ему подобный добросовестно зарабатывал свой хлеб. Просто — в силу того, о чем я только что говорил,— современники не могли видеть в словах Юродивого упреки Александру или Николаю. Во всяком случае, эти слова были под меньшим подозрением, чем многие другие.

К тому же у строк пушкинского письма относительно Юродивого и «ушей», не уместившихся под колпаком, своя история. Точнее, предыстория. Они адресовались Вяземскому, но были ответом на слова Жуковского, которые Вяземский пересказал Пушкину в своем письме.

«Карамзин говорит,— писал Вяземский,— что ты в колпаке немного найдешь пищи, то есть, вшей. (Пушкин через Вяземского просил Карамзина прислать ему жизнеописание юродивого по кличке «Железный Колпак».— *Ст. Р.*) Все юродивые похожи! Жуковский уверяет, что и тебе надобно выехать в лицах юродивого. Что за юродивые журналы наши! Я после Ревеля кинулся на них, и мне сделалось тошно»[1].

Вероятно, можно по-всякому толковать совет Жуковского, шутливо переданный в шутливом письме, но т о л ь к о о д н и м образом его толковать решительно не-

[1] Цит. по изд.: А. С. П у ш к и н, Полное собрание сочинений в 16-ти томах, т. 13, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 224.

возможно. Жуковский, всегда пытавшийся склонить горячо любимого им Пушкина к примирению с властями и даже в намерении написать трагедию о Борисе Годунове, радостно заподозривший благонамеренный шаг, не мог, конечно, советовать Пушкину, как бы тому понадежнее спрятать в трагедии опасные, антиправительственные аллюзии!

Однако дело не только в том, что вряд ли стоит считать опасными «ушами» реплики Юродивого. В письме к Вяземскому Пушкин вообще явственно противопоставил эти отдельные, единичные «уши» тому «хорошему духу», в каком писана вся трагедия. И надо разобраться, в чем смысл противопоставления и что, собственно, значило для Пушкина: «хороший дух».

В 1830 году Пушкин писал к Бенкендорфу, отстаивая свое право напечатать «Бориса» без цензурных изъятий и отрицая наличие намеренных аллюзий:

«Все смуты похожи одна на другую. Драматический писатель не может нести ответственности за слова, которые он влагает в уста исторических личностей. Он должен заставить их говорить в соответствии с установленным их характером. Поэтому надлежит обращать внимание лишь *на дух, в каком задумано все сочинение* (выделено Пушкиным.— *Ст. Р.*), на то впечатление, которое оно должно произвести. Моя трагедия — произведение вполне искреннее, и я по совести не могу вычеркнуть того, что мне представляется существенным».

Письмо написано по-французски, и слова «произведение вполне искреннее» («est une oeuvre de bonne foi»),— это не названная и чуть переиначенная цитата из предисловия Монтеня к его «Опытам»: «C'est ici un livre de bonne foi, lecteur».

Еще раз — теперь уже прямо на него сославшись — Пушкин процитировал Монтеня в набросках предисловия к «Борису Годунову», относящихся к тому же 1830 году:

«Как Монтань, могу сказать о своем сочинении: «C'est une oeuvre de bonne foi».

Разумеется, индивидуальный, конкретный, не поддающийся произвольным перетолкованиям смысл цитаты может быть ясен только в контексте. Обратимся к «Опытам»:

«Это искренняя книга, читатель...— говорит Монтень.— Я хочу, чтобы меня видели в моем простом, естественном и обыденном виде, непринужденным и безыскусственным, ибо я рисую не кого-либо иного, а себя

самого. Мои недостатки предстанут здесь, как живые, и весь мой облик таким, каков он в действительности, насколько разумеется, это совместимо с моим уважением к публике. Если бы я жил между тех племен, которые, как говорят, и посейчас еще наслаждаются сладостной свободою изначальных законов природы, уверяю тебя, читатель, я с величайшей охотою нарисовал бы себя во весь рост, и притом нагишом»[1].

Вот он, смысл Монтеневой «искренности», «чистосердечности» (или, как иногда переводят, «добросовестности»): в этой книге всё как было и как есть. Я как на духу. Без утаенных мыслей.

Не думаю, чтобы на этот раз Пушкин лукавил перед Бенкендорфом, говоря о «хорошем духе» своей трагедии. Слишком уж похоже это письмо на серьезную литературную программу. Да и в предисловии к «Борису», где повторено уверение в собственной добросовестной искренности, ссылке на Монтеня предпослано нелегкое признание:

«С отвращением решаюсь я выдать в свет мою трагедию и хотя я вообще всегда был довольно равнодушен к успеху иль неудаче своих сочинений, но признаюсь, неудача «Бориса Годунова» будет мне чувствительна, а я в ней почти уверен».

Согласитесь, эта полубезнадежная горечь весьма мало похожа на лукавство.

А уж в письме к Вяземскому Пушкин и вовсе не хитрил насчет «хорошего духа», противостоящего неизбежно торчащим «ушам». Не потому, что ему никогда не приходилось кривить душой в частной переписке,— иной раз он делал это, зная, что письма его распечатываются. Но тут — другое. Если бы Пушкин писал в расчете не на друга, а на цензуру, он ни в коем случае не стал бы обращать внимание непрошеных читателей на «торчащие уши», не стал бы заражать императора собственным неверием в царскую милость.

Следовательно, противостояние «хорошего духа» и «ушей» — не противостояние внешней благонамеренности и скрытой оппозиционности. Намеков, аллюзий, «ушей» Пушкин не хотел, не гордился ими и не ценил их. Он хотел быть искренним и добросовестным историком.

---

[1] Мишель Монтень, Опыты, кн. 1, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 9.

И одновременно он понимал: в каком бы «хорошем духе» ни напиши он свою трагедию, аллюзий все равно будут искать. Не под колпаком Юродивого, из-под которого как раз звучали слова ничуть не опасные, не расходящиеся с общепринятыми, разрешенными и даже одобренными словами,— так где-нибудь еще. Разве угадаешь где...

Противопоставляя «хороший дух» злосчастным мнимым намекам, Пушкин с грустью сознавал: такова уж его судьба. «Все смуты похожи одна на другую», так что сходство истории с современностью все равно найдут: ищущие — обрящут. Но поделать ничего нельзя — не калечить же собственное детище, не нарушать же законы творчества. Ведь писатель «должен» (именно должен!) «заставить» (именно заставить — Пушкин не зря употребил в письме к Бенкендорфу столь решительные глаголы) исторических персонажей «говорить в соответствии с установленным их характером»,— должен, какие бы намеки ни подозревали его властительные читатели, каких бы вымарок ни требовали.

Это диктовал Пушкину его метод — «романтизм», как он сам называл его, «парнасский афеизм», свергавший все условные правила ради правды,— то есть, по сути дела, реализм. Невозможность намеренных аллюзий в «Борисе Годунове» была помимо прочего и эстетической невозможностью.

«Пушкин,— по словам Гуковского,— увидевший в человеке воплощение результата истории его народа, уже не мог приравнивать друг к другу людей разных эпох и заниматься этим маскарадом. Поэтому система аллюзий для него рушилась» [1].

Правда, тут же Гуковский выражает свое полное согласие с мнением Г. О. Винокура относительно того, что, принимаясь за работу над трагедией о Борисе, Пушкин видел и даже преследовал аналогию с Александром: «...тот же образ гуманного и просвещенного монарха вначале, та же подозрительность и жестокость к заподозренным впоследствии... Можно думать,— заключает Винокур,— что именно эта аналогия побудила Пушкина окончательно остановиться на Борисе Годунове как на теме своей трагедии...» [2].

---

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 10.

[2] Г. О. Винокур, Комментарии к «Борису Годунову».— А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 16-ти томах, т. 7, стр. 477.

Очень трудно и, больше того, опасно угадывать, что могло побудить Пушкина взяться за тот или иной замысел; в таких случаях авторские свидетельства, и те могут оказаться недостаточными. Потому-то даже такой выдающийся ученый, как Винокур, став на путь угадывания, мне кажется, утрачивает убедительность. Весьма маловероятно, что характер Бориса, замечательно крупный и у Карамзина и, тем более, у самого Пушкина, пробуждал в нем аналогию с ненавистным и презираемым Александром Павловичем, к которому Пушкин в 1825 году относился уже примерно так же, как в знаменитых строчках: «Властитель слабый и лукавый, плешивый щеголь, враг труда, нечаянно пригретый славой...»

Борис не был слаб. И отношения его со славой были совсем иными: он жаждал быть пригретым ею совсем не «нечаянно», он прилагал к тому мощные усилия, но она его так и не пригрела по иронической логике истории. По той самой иронической логике, по какой пригрела «плешивого щеголя».

То есть — так ли уж несомненна аналогия?

Что бы там ни было, если верить тому, чему только и можно верить с полным основанием — художественному результату, то ни намеренных аллюзий, ни даже аналогий в «Борисе» не было. Аллюзии и аналогии — главным образом дело публики; художник, во всяком случае такой, как Пушкин, да еще в пору зрелости, да еще в труде, который он считал для себя главным, озабочен тем, чтобы понять закономерности жизни и истории, понять прежде всего *самому*, а уж потом поделиться своим знанием с публикой.

В ином случае ему не понадобилась бы огромная работа историка с целью проникнуть в исторические глубины: достаточно было бы легкомысленно-поверхностного знания фактов.

Намеренная аналогия всегда конкретна в историческом и личностном смысле; не случайно Винокур, обнаруживая ее в «Борисе Годунове», говорит о личных качествах царя Бориса (и его аналога императора Александра): «гуманный и просвещенный монарх вначале... подозрительность и жестокость впоследствии...» Но смысл пушкинской трагедии и судьба ее героев зависят вовсе не от того, что, допустим, Борис сперва был хорошим, а потом стал плохим. И не от того даже, что он убил царевича Димитрия. Как и судьба Самозванца

определена не его личными качествами, хорошими или дурными.

Оба они — самозванцы, узурпаторы. Но прежде всего не потому, что один из них стал цареубийцей, а другой присвоил царское имя. Они узурпаторы не по отношению к прервавшейся династии Ивана Калиты или будущей династии Романовых (что волновало и возмущало Карамзина), а по отношению к народу.

Народ же показан в «Борисе» так, как этого не было до Пушкина, да и при Пушкине тоже. Его отношения с властью определены не тем, что один из властителей цареубийца, а другой — обманщик. Пропасть глубже.

Хотел того Пушкин или нет, но он исследовал не просто один исторический период, а логику самодержавия; не временное, а хроническое заболевание российского деспотизма. То, о котором позже скажет Ключевский: «У нас с легкой руки первого Лжедимитрия самозванство стало хронической болезнью государства; с тех пор чуть не до конца XVIII века редкое царствование проходило без самозванца...» [1].

Пожалуй, точнее было бы сказать, что самозванство — не сама по себе хроническая болезнь государства, но скорее ее конкретно исторический симптом: самозванство со временем ушло — правда, не в конце XVIII века, а гораздо позже: были в России и Лжепавлы, а легенда об «избавителе» Константине просуществовала с 1826 года по 1863-й [2],— но болезнь оставалась. На то она и хроническая.

Суть этой болезни Ключевский сформулировал превосходно. Говоря о Смутном времени, он увидел одну из главных его причин в «вотчинно-династическом» взгляде на государство как на «фамильную собственность Калитина племени»:

«Такой вотчинный взгляд на государство был не династическим притязанием московских государей, а просто категорией тогдашнего политического мышления, унаследованной от удельного времени. Тогда у нас и не понимали государства иначе, как в смысле вотчины, хо-

---

[1] В. О. Ключевский, Сочинения в 8-ми томах, т. 3, стр. 27.

[2] Об этом обстоятельно рассказано в уже упоминавшейся мною книге К. В. Чистова «Русские народные социально-утопические легенды»; там же (стр. 29) автор так определяет причины самозванства: оно «в России было одним из своеобразных идеологических и политических проявлений феодального кризиса и одной из специфических и устойчивых форм антифеодального движения».

зяйства государя известной династии, и, если бы тогдашнему заурядному московскому человеку сказали, что власть государя есть вместе и его обязанность, должность, что, правя народом, государь служит государству, общему благу, это показалось бы путаницей понятий, анархией мышления... Такое воззрение очень своеобразно выразилось в политической жизни московского народа. Когда подданные, связанные с правительством идеей государственного блага, становятся недовольны правящей властью, видя, что она не охраняет этого блага, они восстают против нее. Когда прислуга или постояльцы, связанные с домохозяином временными условными выгодами, видят, что они этих выгод не получают от хозяина, они уходят из его дома. Подданные, поднимаясь против власти, не покидают государства, потому что не считают его чужим для себя; слуга или квартирант, недовольный хозяином, не остается в его доме, потому что не считает его своим. Люди Московского государства поступали как недовольные слуги или жильцы с хозяином, а не как непослушные граждане с правительством. Они нередко роптали на действия правившей ими власти; но, пока жила старая династия, народное недовольство ни разу не доходило до восстания против самой власти... Когда династия пресеклась и, следовательно, государство оказалось ничьим, люди растерялись, перестали понимать, что они такое и где находятся, пришли в брожение, в состояние анархии. Они даже как будто почувствовали себя анархистами поневоле, по какой-то обязанности, печальной, но неизбежной: некому стало повиноваться — стало быть, надо бунтовать»[1].

Эта пространная цитата — как бы великолепная рецензия на «Бориса Годунова», хотя Ключевский излагает историю России, а не смысл пушкинской трагедии. (Впрочем, как знать? Возможно, что Ключевский, автор работ о Пушкине и его историческом чувстве, размышляя о Смуте, учитывал и «Бориса», самое выдающееся произведение об этой эпохе,— ведь пользовался же он «Капитанской дочкой» или «Онегиным» как пособиями по русской истории.)

И — вот что важно! Мысль Ключевского не просто его личный домысел или приобретение только его эпохи;

---

[1] В. О. Ключевский, Сочинения в 8-ми томах, т. 3, стр. 51—53.

она подытоживает давние размышления русских историков и публицистов. Так же чувствовал, да почти так же и говорил Никита Муравьев, автор проекта декабристской конституции. Он не намеревался вовсе отменить в России наследственную монархию, но уверенность в необходимости ее ограничения опиралась на следующее убеждение:

«Общество людей свободных не есть отчина... Императорское звание учреждено наследственным для удобства, а не потому, чтобы оно было в самом деле семейственным достоянием»[1].

Маловероятно, чтобы Пушкин читал конституцию «беспокойного Никиты» (хотя ее основные положения мог слышать, например, от Пущина), но дело вовсе и не в зависимости их суждений. Дело в естественном единомыслии. Уверенность в том, что государство «не есть отчина», то есть вотчина, была давно уже традиционной: эта мысль проповедовалась за границей — Монтескье и Руссо, в России — Денисом Ивановичем Фонвизиным — в «Рассуждении о непременных государственных законах», написанном если не со слов, то, так сказать, «с мыслей» известного оппозиционера Екатерины — Никиты Ивановича Панина, фонвизинского друга и покровителя... однако, учитывая характер эпохи, разумнее сказать: покровителя и друга.

Как полагают, «Рассуждение» было предисловием к несохранившемуся конституционному проекту, который был обдуман Паниным и Фонвизиным[2] и стремился ограничить самодержца не только путем отъятия у него части прав (это подразумевалось само собой, но прежние попытки в основном предполагали одну волю подавить другой, деспотизм одного заменить деспотизмом нескольких), но ограничить нравственно, указав ему не столько на права его, сколько на обязанности.

Уже первая фраза «Рассуждения» такова: «Верховная власть вверяется государю для единого блага его подданных».

Заметим: тут выразительна сама лексика. «Вверяется» — стало быть, доверена, поручена, подразумевает ответственность.

---

[1] Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. 1, М., Госполитиздат, 1951, стр. 320.

[2] О конституции Фонвизина — Панина и о ее связи с декабристскими взглядами см. в кн.: Н. Эйдельман, Герцен против самодержавия, М., «Мысль», 1973, стр. 97—130.

Да и непререкаемая божественность монархической власти истолкована с точки зрения дерзкой логики (дерзкой хотя бы уже потому, что логика вторгается в область иррационального, предначертанного, предопределенного), согласно которой даже царь небесный есть не воплощение произвола, а воплощение обязанностей (что же тогда говорить о царе земном?):

«Бог потому и всемогущ, что не может делать ничего другого, кроме блага; а дабы сия невозможность была бесконечным знамением его совершенства, то постановил он правила вечныя истины для самого себя непреложные, по коим управляет он вселенною и коих, не престав быть богом, сам преступить не может. Государь, подобие бога, преемник на земле вышней его власти, не может равным образом ознаменовать ни могущества, ни достоинства своего иначе, как постановя в государстве своем правила непреложные, основанные на благе общем и которых не мог бы нарушить сам, не престав быть достойным государем».

Эта логика несет в себе прямую угрозу деспоту:

«При крайнем ожесточении сердец все частные интересы, раздробленные существом деспотического правления, нечувствительно в одну точку соединяются. Вдруг все устремляются расторгнуть узы нестерпимого порабощения. И тогда что есть государство? Колосс, держащийся цепями. Цепи разрываются, колосс упадает и сам собою разрушается. Деспотичество, рождающееся обыкновенно от анархии, весьма́ редко в нее опять не возвращается».

Мысли (без преувеличения) декабристские; не мудрено, что фонвизинско-панинское «Рассуждение» стало одним из источников конституции Никиты Муравьева. Но даже безотносительно к этому идея преимущественной ответственности государя, противостоящая политически дикой инерции «вотчинности», не могла миновать головы людей, мыслящих государственно и одновременно либерально,— а такими были и Пушкин и Муравьев.

В их время она просто висела в воздухе, а в трагедии «Борис Годунов» воплощена самым последовательным и сознательным образом. Потому что Борис как раз видит в государстве свою вотчину, собственное хозяйство, а в щедротах, расточаемых им народу, не долг и обязанность государя, но проявление частной доброй воли, средство завоевать привязанность народа: «щедротами любовь его снискать». А поскольку к царю приходит ра-

зочарование в народной благодарности, то и щедроты теряют смысл, отменяются:

«Нет, милости не чувствует народ:
Твори добро — не скажет он спасибо;
Грабь и казни — тебе не будет хуже».

В трех этих стихах выразился горький парадокс, угаданный Пушкиным и сформулированный Ключевским. Тут «вотчинная» психология и самодержца и народа. Говоря: «тебе не будет хуже», Борис ошибается, но ошибается только по отношению к самому себе, лично. Его казни и грабежи навлекли-таки на него беду,— однако кому уж действительно не стало хуже, так это «царю вообще», русскому самодержавию. Во всяком случае, пока. Народ поднялся против Бориса, но даже не попытался захватить власть. Ибо он и сам был в плену «вотчинно-династического взгляда».

Гуковский писал о финале пушкинской трагедии, в котором московские люди покорно дают дорогу новым хозяевам, понукая друг друга: «Расступитесь, расступитесь. Бояре идут»:

«Что это значит?.. Что за важность, что бояре идут? Произошло нечто непонятное. Народ, сломивший сопротивление царских армий, народ, проявивший свою силу, потрясший государство, овладевший Москвой, добровольно, без всякой причины склоняется перед кучкой бояр, за которыми идут трое стрельцов. И вот опять все по-старому... И опять народ недоумевает, и один спрашивает другого, что происходит там, наверху... Трагедия заканчивается точно тем, чем она началась. Мы вернулись к исходной ситуации» [1].

«Трое стрельцов» — вот, кстати, еще один образец продуманности пушкинских «мелочей». Трех достаточно, потому что хозяева уверены в покорности жильцов. И в то же время важно, что хоть такая охрана, да есть. Она— знак власти, символ того, что ничего не переменилось в отношениях хозяев и квартирантов. Или, можно добавить, в отношениях специалистов и дилетантов, так как в подталкивании: «Бояре идут», в почтительном ожидании: «Послушаем, что скажет нам боярин» — именно уважительность людей, которые умеют пахать и сеять,

---

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 35—36.

которые — в крайнем случае — могут не вытерпеть и взорваться, но которые все-таки знают свое место и в ответственный момент уступят дорогу тем, чья профессия — править.

В этом горечь — и историческая достоверность — ситуации.

Гуковский точно заметил, что в финале повторяется исходная ситуация. Повторение многозначительно. Там было: «То ведают бояре, не нам чета». Здесь: «Расступитесь, расступитесь. Бояре идут». В начале: «Что там за шум? — Послушай! что за шум?» В конце: «Слышишь, какой в доме шум!» Народ всего лишь прислушивается, а сюжетное действие происходит за сценой.

Так построены народные сцены в «Борисе». Их — пять.

В начале трагедии это сцены вторая и третья — «Красная площадь» и «Девичье поле». Смысл второй сцены — в словах: «Молчать! молчать! дьяк думный говорит...» Народ слушает дьяка Щелкалова, и только. Смысл третьей — все в том же самом: «То ведают бояре...»

Затем следует огромный перерыв. Вся вторая часть трагедии (сцены пятая — тринадцатая) — это история личностей, возвышающейся — Самозванца и падающей — Бориса. Народа, толпы тут нет.

Народ снова выходит на сцену в третьей, хроникальной части. Выходит трижды: в сценах семнадцатой, двадцать второй и последней, двадцать третьей. Семнадцатая сцена («Площадь перед Собором в Москве») — это выражения сочувствия Самозванцу, которого считают царевичем, и памятные реплики Юродивого. Двадцать вторая («Лобное место») — единственная сцена, рисующая возмущение:

«Вязать! топить! Да здравствует Димитрий!
Да гибнет род Бориса Годунова!»

Наконец, сцена двадцать третья («Кремль. Дом Борисов») — разноголосые, жестокие и жалостливые суждения о судьбе детей Бориса. И финальное безмолвие толпы перед злодеянием бояр.

Активное действие, проявление какой-то воли есть лишь в сценах третьей и двадцать второй. Но активность эта — внешняя, ненастоящая. В сцене у ограды Новодевичьего монастыря народ, умоляя Бориса стать царем, пляшет под чужую дудку, играет не им придуманную роль: и чрезвычайно важно, что Пушкин помещает эту

массу, объединенную чужой, но все же единой волей, за сцену. На сцене — лишь та часть толпы, которая не сумела попасть за ограду и которая очевиднее демонстрирует общее непонимание происходящего, фактическое неучастие народа в избрании царя.

Сцена же «Лобное место» — это, по сути, монолог Гаврилы Пушкина, призывающего признать власть Самозванца, то есть опять-таки привносящего волевой импульс со стороны. В начале трагедии народ выслушивал Щелкалова, агитирующего за Бориса («Молчать! молчать! дьяк думный говорит...»), теперь он выслушивает Гаврилу Пушкина, агитирующего против Бориса («Послушаем, что скажет нам боярин»), и как прежде по подсказке отправлялся в ограду Новодевичьего монастыря умолять Бориса, так и на этот раз, признавая правоту Гаврилы Пушкина («Что толковать? Боярин правду молвил»), «несется толпою» вязать и топить. И там и тут действия его направляются хозяевами.

Эта безрадостная картина смущала и смущает иных исследователей — вплоть до того, что у них иной раз является желание извиниться за Пушкина:

«Напрасно думают иногда, что в народе, каким он показан в этой сцене (у ограды Новодевичьего монастыря.— *Ст. Р.*),— равнодушие, безразличие к тому, что происходит. В действительности у народа все время вопрошающее отношение к происходящему. Не случайно реплики из толпы чаще всего звучат как вопрос: «Что слышно?», «Что там за шум?», «Послушай! Что за шум?». Это не простое любопытство толпы, а пытливость людей, которые хотят знать о том, что делается за стенами монастыря»[1].

Если считать вопросительные знаки признаками социальной активности, то, пожалуй, и вопрос: «А как нам знать? то ведают бояре...» — придется счесть проявлением «пытливости». Но у Пушкина — совсем иное. Народу в «Борисе», в общем, все равно, кто будет им править, кто будет домохозяином. И это «все равно» выразил Пушкин, не случайно обошедший своим вниманием годы активных деяний Годунова и политические таланты Самозванца.

Если бы было иначе, если бы народ в трагедии «пытливо» присматривался к добродетелям своих правителей

---

[1] Н. Ф. Филиппова, Народная драма А. С. Пушкина «Борис Годунов», стр. 57.

и в зависимости от этого решал, достойны ли они им править, это было бы шагом далеко назад, к Сумарокову.

«Когда б не царствовал в России ты злонравно,
Димитрий ты иль нет — сие народу равно»,—

говорит в сумароковской трагедии «Димитрий Самозванец» резонер Пармен. И надо оценить мощную смелость автора, поставившего добродетель выше династических соображений. Но Пушкину-то отнюдь не было свойственно стремление классицистов изображать народ, «граждан» в виде идеализированного хора, возвеличивающего добродетель и хулящего порок.

И когда Самозванец говорит Марине, почти цитируя Сумарокова:

«Димитрий я иль нет — что им за дело?» —

то похожая фраза налита противоположным смыслом. Эти «они», которым все равно, в самом ли деле Самозванец является царевичем Димитрием, уж конечно, не народ. Это римский папа, польский король и его вельможи, новые претенденты на хозяйствование в московском доме, которым дела нет до интересов жильцов.

А кроме того, сознательно активный и монолитный народ — если не в действиях, то хотя бы в проявлениях симпатий (разумеется, совершенно определенных) — это в ту пору было официальной гипотезой. Цельная и целеустремленная толпа действовала в драмах Кукольника. Типичным идеальным героем из народа был Сусанин в либретто барона Розена (что, естественно, не бросает тени на музыку Глинки),— Сусанин, знающий, что и как делать, так сказать, государственно мыслящий, бестрепетно кладущий «жизнь за царя» (так был истолкован подвиг костромского крестьянина). Не зря либретто Розена получило высочайшее одобрение; не зря, когда костромские дворяне пожелали воздвигнуть памятник Михаилу Романову, Николай приказал: напротив вознесенного вверх Михаила поставить коленопреклоненного Сусанина.

Конечно, тут играл роль и «вотчинно-династический» взгляд Николая на историю государства: спасший Михаила Сусанин олицетворял нерушимую связь Романовых с народом. Но было и другое: правителям лестно видеть свой народ не просто покорно-преданной массой, но — в определенных рамках — активной, сознательной, могу-

чей. Цари России всегда лгали и льстили своему народу: обкрадывая его, внушали ему, как он велик и обилен, ввергая в темноту, восхищались, как он смышлен и скор разумом,— куда Европам!

Если бы у Пушкина народ активно и монолитно осуждал Бориса и проклинал Самозванца,— вряд ли это вызвало бы нарекания властей. Ведь тем самым отвергались бы все предыдущие — незаконные — властители, кроме Михаила. Но в «Борисе» народ изображен нельстиво, непарадно, горько.

Почему же, однако, сами властители и кандидаты в них так много говорят о народе? Почему самое первое, что мы узнаем о будущем Самозванце,— это его пророческий сон о собственном возвышении и падении, о смеющемся народе: «Внизу народ на площади кипел и на меня указывал со смехом»? Почему умница Гаврила Пушкин (в этом смысле Пушкин «порадел родному человечку») произносит знаменитые слова о «мнении народном», которое все решает?

Потому что безразличие народа к власти, неучастие в делах ее, на что так жалуется Борис,— это вовсе не социальная пассивность. Наоборот! Оно означает именно созревание «мнения народного». Оно — шаг к осмысленному протесту, к массовому сознанию.

Оно — не исходное состояние, а динамический результат. Это видно в трагедии.

Обе народных сцены, в которых толпа вовлечена в непосредственное действие, не случайно разрешаются бездействием. Тот самый народ, который по чужой указке плакал и вопил: «Будь наш отец, наш царь!» — отворачивается от Бориса, и уязвленный царь заключает: «Вот черни суд: ищи ж ее любви». Или — только-только толпа неслась с криком: «Вязать! топить!», как вот уже в следующей сцене она нерешительно топчется у царского дома.

Как широко известно, в беловом варианте трагедия кончалась тем, что народ, пораженный известием о гибели царицы и царевича (*«в ужасе молчит»*), все же послушно, как эхо, отзывался на призыв боярина Мосальского славить нового царя:

«Народ. Да здравствует царь Димитрий Иванович!»

Отдавая рукопись в печать в 1830 году, Пушкин заменил эту здравицу знаменитой ремаркой: «Народ *безмолвствует»;* заменил, как окончательно доказано

М. П. Алексеевым, ничуть не вынужденно, а намеренно[1]. И вот эта-то замена как раз и обнаруживает, фиксирует знаменательный сдвиг в народном сознании.

Если бы первоначальная здравица Самозванцу была сохранена, она подчеркнула бы отсутствие перемены. Ведь после агитационной речи Гаврилы Пушкина толпа уже прокричала: «Да здравствует Димитрий, наш отец!». Стало быть, теперь она лишь подтверждала бы свою новую привязанность, несмотря даже на то, что перед нею произошло убийство Феодора и Марии Годуновых, несмотря на то, что в первую минуту она оцепенела от ужаса.

Крик «Да здравствует!..» доказывал бы невосприимчивость народа к урокам жизни. Безмолвие доказало, что уроки не прошли даром.

Народ еще безгласен, и даже Юродивый, которому дана древняя привилегия всех шутов и сумасшедших молоть что угодно,— вовсе не голос его. Да и откуда у безгласных быть голосу? Его не *уже* нет, как бывает, когда язык цепенеет от страха, а *еще* нет: пора не пришла.

Поэтому так мало похож пушкинский Юродивый на пророка, глашатая народной правды, каким сделан он в опере Мусоргского, произведении иной эпохи и — соответственно — иной эстетики: для Мусоргского, русского художника 60—70-х годов, на рубеже которых и создавалась опера «Борис Годунов», система аллюзий была вполне приемлема, она входила в его творческий метод, в его представления об открытой тенденциозности искусства. «Прошедшее в настоящем — вот моя задача»[2],— писал Мусоргский Стасову.

Подходить к пушкинской трагедии и, в частности, к Юродивому с такой меркой — значит невольно искажать и задачу Пушкина и смысл сделанного им. «Устами юродивого нападает на царя, проклинает его сам народ»,— писал Гуковский, и недаром, доказывая это, он, блистательный мастер анализа, идет на крохотное насилие над пушкинским текстом: «Юродивый... представитель народа, демократической массы. И его именно Пушкин заставляет открыто столкнуться с царем, когда юродивый

---

[1] См.: М. П. *Алексеев*, Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует».— В кн.: «*Пушкин*», Л., «Наука», 1972, стр. 208—239.

[2] М. П. *Мусоргский*, Избранные письма, М., Музгиз, 1953, стр. 75.

Николка кричит царю: «Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича» [1].

Но дело в том, что Николка вовсе не кричит это Борису (да еще, по-видимому, гневно и осуждающе, ибо ведь нам сказано: «открыто столкнуться с царем»). Напротив, он жалуется царю, ищет у него защиты от мальчишек, отнявших у Юродивого копеечку: «Борис, Борис! Николку дети обижают». Какое уж тут открытое столкновение! Даже сама просьба зарезать обидчиков — не осуждение и не намек, а просьба жалкого и беспомощного существа о защите.

Юродивый — не голос, не «рупор» народа (и тем более — автора); если уж искать, что́ именно выразилось в его репликах, так это — память народа, а не мнение его. Конечно, память избирательна, и в ее недрах рождается «мнение народное», но вслух его пока что не дано выразить никому персонально. В том числе и Юродивому.

Он — не символ, не функция, не аллегория; он — настоящий юродивый, дурачок Николка, дикий и нелепый; «юродивый мой малый презабавный»,— писал Пушкин Вяземскому, вряд ли случайно выбирая именно слово «презабавный». В темной голове дурачка — туман, обрывки того, что помнит народ, но никакой системы; и вот он то, обиженный мальчишками, просит Бориса зарезать их, то вдруг отказывается «молиться за царя Ирода».

«Мнение народное» в трагедии нужно искать не в том, что сказано вслух, а в том, о чем молчат,— и, мне кажется, не прав Белинский, услышавший в мужицком крике: «вязать Борисова щенка» «голос всего народа, или, лучше сказать, голос судьбы» [2],— дело не меняется и от того, что крик мужика тут же подхвачен толпой. Ведь это страшное: «Вязать! топить!» — не родилось само по себе, а спровоцировано призывами Гаврилы Пушкина.

Эта — да и прежняя — активность толпы пробуждалась чужой волей. Финальное же безмолвие — проявление собственной воли, пусть и негативное. Народ еще не может говорить об одном, но молчать об одном — может.

Оттого так разноречивы отдельные, частные мнения, которые мы слышим в последней сцене трагедии:

---

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 32.

[2] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в 3-х томах, т. 3, стр. 595.

«Один из народа
Брат да сестра! бедные дети, что пташки в клетке.
Другой
Есть о ком жалеть? Проклятое племя!»

Все говорят о своем, и если согласиться, что жестокая ярость против «проклятого племени» — это голос народа и даже голос судьбы, то придется допустить в этой толпе наличие двух народов и двух судеб. Но безмолвие, которое воцаряется на площади после вести о гибели Борисовых жены и сына,— оно всеобщее. Это и есть народное мнение, которому пока что суждено выражаться лишь в молчании.

Белинский писал по поводу финальной ремарки «Бориса»:

«В этом безмолвии народа слышен страшный, трагический голос новой Немезиды, изрекающей суд свой над новой жертвою — над тем, кто погубил род Годуновых» [1].

Эта хрестоматийная фраза, мне кажется, уточнена поправкой С. Щервинского:

«Белинский, как известно, не оценивший по достоинству великое произведение и даже увидевший в его этической доминанте «мелодраматичность», полагал, что заключительная ремарка относится к Самозванцу... Концепция Белинского недооценивает нравственной значительности окончания «Бориса Годунова», когда вручает ее развязку Немезиде — богине мщения и возмездия» [2].

В само́м деле, то состояние общего ужаса перед злодеянием, которого кое-кто́ из толпы только что требовал,— не просто обещание возмездия Самозванцу или кому-то еще. Это выражение нравственного потенциала народа, который, как бы он ни был пока что темен и разрознен, сообща, целиком, весь отказывается участвовать в политических замыслах новой власти.

И именно это, а не слова, брошенные Юродивым царю, не порывы вязать и топить, дает пушкинской трагедии всеобщность вывода. Неучастие народа в делах чужой ему власти гибельно для нее. Гибельно для Бориса, гибельно для Лжедимитрия, будет гибельно если и не для жизни, то для дела всех прочих царей, которые со-

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в 3-х томах, т. 3, стр. 596.

[2] С. В. Шервинский, Ремарки в «Борисе Годунове» Пушкина.— «Известия АН СССР», серия литературы и языка, т. XXX, вып. 1, стр. 70.

хранят «вотчинный» взгляд на государство,— взгляд, отнюдь не отошедший в прошлое вместе с эпохой Смуты, а остававшийся живым и в пушкинскую эпоху и в эпоху Ключевского.

Конечно, формы самодержавного правления с веками и десятилетиями менялись, фразеология, а порою и намерения того или иного из государей говорили о том, что он собирается служить не себе, а общему благу и государству,— но сама природа русского самодержавия, пусть сколько угодно реформированного, в основе своей до конца сохранила «вотчинно-династический» взгляд на государство. Да, впрочем, и фразеология вотчинности умерла с последним из царей: он еще именовал себя «хозяином земли русской».

Менялась не столько психология власти, сколько психология народа, мало-помалу избавлявшегося от «комплекса квартиранта». И один из первых сдвигов в этом направлении зафиксировал в своей трагедии Пушкин.

Вот в чем подлинный «урок царям», преподанный этой трагедией и рожденный не аллюзиями и «ушами», которые «торчат», а как раз «хорошим духом», «духом, в каком задумано все сочинение»,— добросовестным пушкинским историзмом.

* * *

Ремарка «Народ *безмолвствует»* — нравственный и исторический итог трагедии. И в то же время — знак ее стиля, формула той трудности, которая до сих пор препятствует торжеству «Бориса» на подмостках театра.

Б. Городецкий писал:

«Ремарка Пушкина производит неизмеримо сильнейшее впечатление в чтении, нежели на сцене, где для сценического воплощения этого безмолвия средств пока еще не найдено» [1].

Что касается воплощения самой этой ремарки, то с ней-то, я думаю, в силах справиться любой грамотный режиссер. В театре уже давно научились играть и гоголевскую немую сцену и чеховские паузы. Оглушающее молчание народа в ответ на настойчивые призывы Мосальского: «Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!» — как раз сценически эффектно самой своей контрастностью.

Не случайно Мейерхольд, когда-то сделавший доклад

[1] Б. П. Городецкий, Драматургия Пушкина, стр. 309.

с характерным названием «Пушкин-режиссер», видел огромные постановочные возможности именно в финальной ремарке:

«Народ безмолвствует»... На сцене из глубины движется тьма. Она постепенно заполняет всю сцену. Наконец, освещенными остаются отдельные фигуры из толпы, пораженные ужасом. Но вот и они поглощены тьмой. И на сцене воцаряется непроглядная ночь. Надвинулась эпоха долгих и кровавых потрясений Смутного времени...»[1].

Несравненно труднее другое: найти сценическую форму для всей своеобразнейшей системы трагедии, где безмолвие народа есть главное проявление его сознания, где сюжетное полусуществование героев есть способ активнейшего сюжетостроения, где внутреннее действие выражено через внешнее бездействие.

Поставить «Бориса Годунова» так, чтобы спектакль был достоин подлинника (ведь не удовлетворит же нас всего лишь пристойная постановка великой пьесы),— это едва ли не в первую очередь понять авторское отношение ко всему происходящему, услышать голос Пушкина, который он не мог подать нам прямо, как в «Онегине» или в «Цыганах», и не хотел передоверить какому-либо «рупору», но который проявляется ясно и настойчиво во всех особенностях построения трагедии, вплоть до ремарок, имен, дат.

Этот авторский голос, незаметно и внятно организующий действие, подытоживает долгие размышления Пушкина о взаимоотношениях власти и народа, о логике истории, о судьбе личности. Но, подытоживая, не удовлетворяется найденным ответом... вернее, ответа просто нет, есть незакрытый вопрос, есть непрекращающееся размышление, которое отзовется через пять лет, когда Пушкин в Болдине снова вернется к драме и напишет «маленькие трагедии».

---

[1] «Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний», М., Изд-во ВТО, 1967, стр. 165 (воспоминания Н. Голубенцева).

II

НЕВОЛЬНИК ЧЕСТИ



Я деньги мало люблю — но уважаю
в них единственный способ
благопристойной независимости.

Пушкин — жене

В «маленькой трагедии» «Скупой рыцарь» есть одно слово, вернее, понятие, которое идет через весь текст, выявляя состояние героев, их взаимоотношения, их восприятие мира. Это слово — «ключ».

В первой сцене трагедии Жид, ростовщик Соломон, так отвечает рыцарю Альберу, который просит денег и дает взамен рыцарское слово:

«Ваше слово,
Пока вы живы, много, много значит.
Все сундуки фламандских богачей
Как талисман оно вам отопрет.
Но если вы его передадите
Мне, бедному еврею, а меж тем
Умрете (боже сохрани), тогда
В моих руках оно подобно будет
Ключу от брошенной шкатулки в море».

Метафорическое сравнение понадобилось не только для того, чтобы выразить всю бесполезность слова, хозяин которого умер. Оно — автохарактеристика Жида, проявление ростовщического мировосприятия, его грубой материальности. Ведь единственная цена слова, которым кичится Альбер, для ростовщика состоит в том, что оно, подобно ключу, способно отпирать сундуки. Только и всего.

Однако дело не только в Жиде. Подобное отношение к рыцарскому слову, то есть к чести, не шокирует и самого Альбера. Только что он, отчаиваясь вырвать у ростовщика деньги, возмущался: «Иль рыцарского слова тебе, собака, мало?» — но вот Жид ответил ему своим убийственным сравнением: «слово — ключ», и Альбер меняет тон: «Ужель отец меня переживет?» Это его единственная реакция на слова Соломона. Альбера поражает возможность умереть прежде отца, не успев воспользоваться его богатствами, а не бессилие честного рыцарского слова, не недоверие к нему. К этому Альбер уже привык и применился.

Торгашеская психология ростовщика, чья профессия как бы символизирует новый, «железный» век, который много позже назовут веком буржуазии,— эта психология уже впитана и рыцарем, оплотом и символом отходящей феодальной эпохи.

Об этом сказало нам слово «ключ», единожды употребленное в первой сцене. Во второй оно употребляется дважды и больше того — материализуется, превращается из понятия в вещь, которую держит в руках Барон, отпирающий свои сундуки.

Вещественность подчеркнута той чувственностью, с какою Барон смотрит на ключи:

«Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе».

Для маньяка-убийцы, с которым жестоко и бесстрашно сравнивает себя Барон, нож не оружие, с помощью которого тот добывает себе хлеб. Ножом маньяк добывает себе удовольствие, по-своему, по-зверски понимаемое им счастье; нож — живая часть его существа, орган наслаждения. Таковы же и ключи для Барона.

Даже образ собственной смерти, в котором для каждого человека обычно концентрируется то, с чем больнее всего расставаться, Барон воспринимает прежде всего как акт отторжения у него ключей:

«Украв ключи у трупа моего,
Он сундуки со смехом отопрет.
И потекут сокровища мои
В атласные диравые карманы».

Рыцарская душа Барона поражена и отравлена силой власти ключа, и в парадоксальном сочетании «скупой рыцарь», где важны оба слова и важен контраст между ними, победу суждено одержать все-таки слову «скупой». Это доказано и третьей, последней сценой.

Оговорив перед Герцогом своего сына, обвинив его в желании ограбить отца и услышав от Альбера: «Вы лжец», Барон сперва ведет себя в полном соответствии с истинно рыцарскими правилами. Он бросает сыну перчатку:

«Так подыми ж, и меч нас рассуди!»

Две наиглавнейшие эмблемы рыцарского состояния— перчатка, которую швыряют в лицо тому, кто задел честь, и меч, которым эту честь отстаивают,— торжествуют в предпоследней реплике Барона. Но последняя его реплика такова:

«Простите, государь...
Стоять я не могу... мои колени
Слабеют... душно!.. душно!.. Где ключи?
Ключи, ключи мои!..»

Умирая, рыцарь хватается за эмблему ростовщичества.

Бесхитростное и, так сказать, профессиональное сравнение дворянского слова с ключом, употребленное Жидом в первой сцене, обернулось в финале мрачным и сбывшимся пророчеством. Рыцарское отступило перед «буржуазным», булат, вопреки стихотворению самого Пушкина, спасовал перед златом, да и то, что кажется достоянием не какой-то одной эпохи, а изначальным свойством человеческой природы,— родственная связь между отцом и сыном, Бароном и Альбером — свелось к корысти, материализовалось в те же ключи. Предсмертный крик Барона — это выражение ужаса при мысли, что сбывается, вот-вот сбудется — почти уже сбылось! — его прежнее опасение: «Украв ключи у трупа моего...»

* * *

Всего одно слово — «ключ» — взято на пробу, и оно уже показало нам структуру, плоть, «состав» «маленькой трагедии» Пушкина, как малая доля воды, добытая из океанских глубин, говорит о составе массы океана. Такова пронизанность «Скупого рыцаря» мыслью, которую непременно хочет внушить нам Пушкин.

Проба обнажила и расстановку сил в драме по отношению к власти денег, к власти ключа. Альбер всего лишь вынужденно применился к этой власти. Соломон, человек дела, воспринимает ее соответственно — по-деловому. Барон, человек страсти, воспринимает ее чувственно.

Уже первая фраза Альбера (и первая фраза трагедии) — словно бы его визитная карточка. «Во что бы то ни стало на турнире явлюсь я» — нам сразу ясна и принадлежность Альбера к определенному состоянию и его стремление выполнять обязанности рыцаря и не упускать

рыцарских прав. Однако тут же выясняется, что и то и другое зависит от оскорбительной и как будто бы посторонней причины. На турнир явиться не в чем и не на чем: пробит шлем, износилось платье, захромал конь.

С первых строк рыцарь Альбер попадает в положение Акакия Акакиевича Башмачкина: как тому нужна новая шинель, так Альберу нужен новый шлем.

Аналогия не просто внешняя: ведь от состояния шинели зависело самосознание гоголевского чиновника, которому уже невтерпеж было сносить издевательства товарищей над «капотом», и самосознание Алббера зависит от его бедности. Его Иван — слуга, лакей, холоп! — и тот пытается пробудить в хозяине рыцарскую гордость, напоминая ему, как прекрасно отплатил он графу Делоржу за удар копьем в шлем; но Альбер упорно сворачивает все туда же:

«А все ж он не в убытке;
Его нагрудник цел венецианский,
А грудь своя: гроша ему не стоит;
Другой себе не станет покупать».

Это лексикон не рыцаря, а торгаша: «не в убытке», «гроша ему не стоит», «покупать». И дело не только в лексиконе; чувства Альбера уже исковерканы бедностью, и, вспоминая о турнире, он сожалеет об одном: «Зачем с него не снял я шлема тут же!» Причем это не случайно вырвавшееся сожаление, не напраслина, которую можно возвести на самого себя сгоряча. Это то, на что Альбер и вправду вполне способен: «А снял бы я, когда б не было стыдно мне дам и герцога».

Только стыд перед собравшимися, а отнюдь не внутренняя гордость, удержал Альбера от низменного, мещанского поступка. Стало быть, в душе он уже не рыцарь. Даже то блистательное отмщение Делоржу, о котором вспоминает утешающий барина слуга, имело вовсе не рыцарскую причину:

«Взбесился я за поврежденный шлем;
Геройству что виною было? — скупость».

Сам Альбер сознает это с горечью.

Ему, правда, кажется, что все это исправимо: стоит ему разбогатеть и принарядиться, купить хорошего коня и надеть новый шлем, как рыцарское достоинство возвратится к нему. Однако мы-то видим, что достоинства уже не вернуть, и восклицание Альбера:

«О, бедность, бедность!
Как унижает сердце нам она!»

— говорит о необратимых душевных потерях.

В пушкинской драме «Сцены из рыцарских времен» герой ее, мещанин Франц, мечтающий о том, чтобы пробиться в сословие рыцарей, тоскует:

«...и никогда не подыму я пыли на турнире, никогда герольды не возгласят моего имени, презренного мещанского имени, никогда Клотильда не ахнет...»

То, о чем безнадежно мечтает Франц, вполне доступно Альберу; и бедность не помеха ни восхищенно-испуганному крику Клотильды, ни здравице герольдов:

«Когда Делорж копьем своим тяжелым
Пробил мне шлем и мимо проскакал,
А я с открытой головой пришпорил
Эмира моего, помчался вихрем
И бросил графа нá двадцать шагов,
Как маленького пажа; как все дамы
Привстали с мест, когда сама Клотильда,
Закрыв лицо, невольно закричала,
И славили герольды мой удар,—
Тогда никто не думал о причине
И храбрости моей и силы дивной!»

Оба персонажа, и Франц и Альбер, остро ощущают свою неполноценность. Франц — общественную, Альбер — внутреннюю, душевную. Положение Альбера завидно и недостижимо для Франца, а для самого Альбера все обесценено оттого, что у него нет денег. Франц наивно тянется к рыцарям, не понимая, что даже в случае удачи ему суждено быть лишь мещанином во дворянстве; Альбер оказывается дворянином в мещанстве. Стыдное желание снять с Делоржа его шлем обнажает нелепый парадокс, рабом которого стал Альбер: чтобы почувствовать себя полноценным рыцарем, чтобы вернуть себе достойное место в дворянском обществе, нужно дать волю мещанским инстинктам.

Это говорит не только о нравственном состоянии самого Альбера, но и о нравственном состоянии его эпохи, для которой он — фигура характерная.

В пушкинском плане окончания «Сцен из рыцарских времен» один из персонажей-рыцарей охарактеризован как «воплощенная посредственность». Таков и Альбер из «Скупого рыцаря». Он был бы нормальным, полноцен-

ным и заурядным рыцарем, если бы тому способствовало его имущественное положение и характер эпохи, но наступает век капитала, а денег у Альбера нет, и вот его заурядность, как ей и положено, оборачивается моральной нестойкостью.

Когда Жид подсказывает Альберу верный путь к богатству — убийство отца, Альбер сперва даже не может понять толком, зачем это Жид предлагает достать яду:

«Что ж? взаймы на место денег
Ты мне предложишь склянок двести яду,
За склянку по червонцу. Так ли, что ли?»

То есть душа его чиста — не потому, что оттолкнула от себя нечистые мысли, а просто потому, что до сих пор не допускала их существования. Это девственная чистота — самая непрочная.

Ее реакция на смысл речей Соломона, наконец-то дошедший до нетронутых мозгов Альбера, искренна и праведна: «Вон, пес!» Но едва Жид уходит, Альбер, еще не освободившийся от оскорбленной дрожи, соображает, что напрасно отпустил ростовщика, не содрав с него выкупа за ужасное предложение:

«Я весь дрожу... Иван, однако ж деньги
Мне нужны. Сбегай за жидом проклятым,
Возьми его червонцы».

Правда, вслед за этим решением приходит колебание, но эволюция Альбера уже ясна. Путь, который он проделал от своей девственной чистоты, не допускавшей даже мысли об отцеубийстве, до решения взять деньги у того, кто предложил ему стать отцеубийцей, так стремителен и краток, что нам понятно: когда — в третьей сцене — Барон солжет герцогу, будто Альбер хотел его убить и обокрасть, то, как бы ни был велик гнев оболганного Альбера, в каком-то смысле слова Барона не вовсе лживы, хотя сам он этого и не знает. Альбер — внутренне — эту клевету уже заслужил. Он не выдержал испытания бедностью и унижением.

Это испытание с честью выдержал другой пушкинский герой. Не бедный рыцарь Альбер, а «рыцарь бедный», персонаж гениального стихотворения.

«Жил на свете рыцарь бедный,
Молчаливый и простой,
С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и прямой».

Только первая строка применима и к Альберу. Все остальное — и в особенности строка четвертая — к нему отношения не имеет. Душа Альбера уже искривлена.

Герой стихотворения, бедный и не гонящийся за богатством, добровольно отказавшийся от светских соблазнов, которых так жаждет Альбер, сохранил свое сердце — несмотря на собственную бедность — высоким, а не «униженным», не измельчавшим, как сердце Альбера. Конечно, он — исключительная личность. Альбер — тот типичен и обычен, он — как все; «рыцарь бедный» — феномен. И, как всякий феномен, нуждается в индивидуальном объяснении его исключительности.

Пушкин это объяснение и дает. Герой стихотворения выделен среди прочих своей страстной, земной любовью к неземной женщине, к богородице, и это высокое помешательство (сродни безумию Дон Кихота), это состояние высочайшего духовного напряжения удержало и укрепило его личность в первоначальной цельности.

«Рыцарь бедный» — феномен. Альбер — «воплощенная посредственность». Он страдает от безденежья, но, разбогатев, несомненно будет счастлив, и собственное духовное измельчание вряд ли станет доставлять ему боль. К нему, вероятно, возвратится безмятежное ощущение собственной полноценности, он обретет рыцарские добродетели, станет добрым и благородным — до тех пор, пока снова не обнищает и пока его нравственность не станет перед новым испытанием.

Заурядность Альбера широко показана Пушкиным; в частности, она выражена и столкновением двух взглядов на Барона — сыновнего и пушкинского.

Барон появляется только во второй сцене, но в первой о нем говорят много и подробно. И его первоначальный образ, данный через восприятие Альбера, традиционно банален; для сына Барон — обычный скупердяй, собака на сене, заедающая чужую жизнь. Альбер рисует отца жалким и ничтожным, словарь его монолога уничижителен, и страсть отца к деньгам изображена самым низменным образом:

«О! мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ; и сам им служит.
И как же служит? как алжирский раб,
Как пес цепной. В нетопленой конуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, все бегает да лает».

«Псом», «собакой» привычно именует Альбер презираемого им ростовщика Соломона; как видим, и отец для него — пес, существо низшее. Хуже того: пытаясь найти слова унижения, достойные, по мнению Альбера, его отца, Альбер называет Барона не просто рабом, нет, рабом алжирским. В средневековом Алжире существовало пиратское государство, и пленник, обращенный пиратами в раба, служил не просто господам, но разбойникам-нехристям, самым что ни на есть, говоря понынешнему, подонкам. То есть в глазах Альбера Барон не только равен Жиду, он ниже его. Ибо Жид служит христианам, наживаясь на них и внутренне презирая их, Альбер и сам ощущает зависимость от Соломона. А алжирский раб — это уж дальше некуда, это презираемая крайность даже такого отвратительного состояния, как рабство.

Вот каков для Альбера его отец. Тем неожиданнее для читателя величественный масштаб фигуры Барона, встающей во весь рост во второй сцене,— конечно, если вообразить некую tabula rasa, человека, впервые взявшего в руки «Скупого рыцаря» и не знающего сюжета трагедии.

Вся вторая сцена состоит из огромного (118 стихов!) монолога Барона. И монолог этот при всей своей невероятной длине драматургичен. Не только потому, что он прерывается ремарками (*«Смотрит на свое золото», «Хочет отпереть сундук», «Отпирает сундук», «Всыпает деньги»* и т. п.); не только потому, что само золото здесь участник действия, каждый дублон имеет свою биографию, которую и рассказывает Барон, так что его обращения к деньгам («Ступайте, полно вам по свету рыскать...») — это не риторические обращения к неживым предметам, а живой разговор. То есть в монологе скрыт диалог.

Однако, повторяю, дело не только в этом.

То, что для Альбера — бездуховное прозябание низшего существа, «алжирского раба» или цепной собаки, для Барона — богатейшая жизнь во всей ее полноте. Деньги дают ему не просто сознание могущества, они побеждают его немощную старость, отвоевывают возможность жить сразу несколькими полнокровными жизнями.

Именно — несколькими! В Бароне воплотились чуть ли не все главные герои драм Пушкина.

Вот Дон Гуан:

«Как молодой повеса ждет свиданья
С какой-нибудь развратницей лукавой,
Иль дурой, им обманутой, так я
Весь день минуты ждал, когда сойду
В подвал мой тайный, к верным сундукам».

Разве это не молодое нетерпение, с каким ждал свидания «настоящий» Дон Гуан?

Вот и Сальери — в словах Барона о ключе, уподобленном ножу, который убийца вонзает в тело жертвы: «приятно и страшно вместе». Ведь почти этими же самыми словами выражал Сальери свое душевное состояние после только что совершенного им убийства Моцарта: «и больно и приятно».

Вот царь Борис:

«Я царствую!.. Какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастие, в ней честь моя и слава!»

Пушкин даже совершил здесь невольный плагиат из собственного произведения; ведь это Шуйский говорил «настоящему» Борису:

«Конечно, царь: сильна твоя держава»...

В своем подвале Барон настолько полно переживает жизнь властелина, подобного хотя бы тому же Борису, что ему доступен весь комплекс чувств царя: и упоение властью и боязнь потерять ее. Любопытно, что монолог Шуйского, начинающийся только что приведенной строчкой, посвящен самозванцу, который может пошатнуть «сильную державу». И точно так же Барон, упоенно воскликнувший: «Я царствую!..», тут же, сразу обращается мыслями к Альберу.

Хорошо сказал Д. Благой: «Как и царю Борису, барону угрожает некий «самозванец»[1].

В самом деле:

«Я царствую... но кто вослед за мной
Приимет власть над нею? Мой наследник!
Безумец, расточитель молодой,
Развратников разгульных собеседник!»

Так что Альбер решительно не прав: Барон не обделил себя, он, напротив, вернул собственную молодость и

[1] Д. Д. Благой, Творческий путь Пушкина (1826—1830), М., «Советский писатель», 1967, стр. 595.

сумел воспользоваться ею, живя страстно, чувственно, полно. Там же, наверху, он всего только отживший свое старик:

«Стар, государь, я нынче: при дворе
Что делать мне? Вы молоды; вам любы
Турниры, праздники. А я на них
Уж не гожусь».

Здесь, в своем подвале, он возрождается и молодеет, страдает, любит и царствует...

Барон великолепно угадал закон новой эпохи, века, в котором «без денег и свободы нет». Закон, гораздо позже сформулированный Марксом: деньги дают «всеобщее господство над обществом, над всем миром наслаждений, труда и т. д. Это то же самое, как если бы, например, находка какого-либо камня давала мне, совершенно независимо от моей индивидуальности, владение всеми науками. Обладание деньгами ставит меня в отношении богатства (общественного) в совершенно то же отношение, в какое меня поставило бы обладание философским камнем в отношении наук»[1].

А у Пушкина?

«Что не подвластно мне? как некий демон
Отселе править миром я могу;
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится...».

Деньги дают Барону все, на что он уже не имеет права помимо их, на что у него без них недостало бы ни телесных сил, ни страстей. И он сознает это.

Маркс писал, говоря об отчуждающей силе денег:

«Сколь велика сила денег, столь велика и моя сила... Я уродлив, но я могу купить себе *красивейшую* женщину. Значит, я не *уродлив*, ибо действие *уродства*, его отпугивающая сила, сводится на нет деньгами»[2].

По этому закону отныне будут бездумно и привольно жить нормальные буржуа, эксплуатируя объективную

---

[1] Карл Маркс, Экономические рукописи 1857—1858 гг., т. 4. Партиздат, 1935, стр. 219. Эти слова Маркса в связи со «Скупым рыцарем» вспомнил Д. Д. Благой.

[2] «Маркс и Энгельс об искусстве», в 2-х томах, т. 1, М., «Искусство», 1957, стр. 168.

силу денег. Но философ Барон живет не бездумно, не слепо. Острый ум подсказывает ему опасность, которая может подстерегать здесь нормального буржуа, и он эту опасность хочет предупредить.

В пьесе Мориса Метерлинка «Обручение» действует один из многочисленных собратьев пушкинского Барона, мольеровского Гарпагона, или шекспировского Шейлока; он так традиционно и обозначен среди действующих лиц — «Скупой». Притом ситуация, в которой он действует, предельно близка к ситуации второй сцены «Скупого рыцаря»: метерлинковский Скупой в подвале своего замка тоже любуется золотом, разговаривает с ним, наслаждается им. Но едва к нему в подвал с помощью феи Берилюны проникает Тильтиль, едва он направляет на Скупого свой волшебный сапфир, тот меняется. Согласно символике Метерлинка, в Скупом проступает его человеческая сущность, и вот он уже добровольно насыпает Тильтилю полную котомку золота.

Тильтиль спрашивает, не жалко ли ему золота. Тот спокойно отвечает:

«...Ничуть я не скуп... Ради чего мне скупиться?.. Жить мне осталось меньше месяца, ничего мне больше не нужно... Я почти ничего не ем, пью одну воду...»

Вот как все просто! Если мерить земными удовольствиями (как здесь: еда, питье), то скупиться действительно глупо.

Много ли нужно старику?

В пьесе Метерлинка Скупой сперва одержим лишь инстинктом жадности, накопления. Потом — с помощью волшебства — в нем пробуждается ясное сознание, и инстинкт посрамлен.

В пушкинском Бароне сознание живет всегда. И уж он-то понимает, что могущество и свобода, которые ему дают деньги, могут быть легко потеряны, обесценены, если угаданный им закон использовать утилитарно. То есть осуществлять то, что сказано Марксом: «Я уродлив, но я могу купить себе *красивейшую* женщину». В таком случае можно вскоре снова оказаться в плену собственных немощей, собственной неспособности пользоваться земными благами.

Вот почему Барон отказывается вульгарно покупать. И картина обладания всем миром не случайно начинается словами: «Лишь захочу...» Он может захотеть, но не хочет, — это особенно бесит Альбера, отказывающегося понимать отца.

«Мне всё послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...»

Именно поэтому Барон живет жизнями Дон Гуана или Сальери, живет не умозрительно, а страстно, не рискуя в то же время столкнуться с печальной реальностью (так ему, во всяком случае, кажется), не обделяя полноты своего бытия возможностями старческого тела. Больше того: он словно бы предусмотрел все опасности, подстерегающие «настоящих» Гуана и Сальери, опасности земные.

«Так я...» — сравнивает он собственное свидание с золотом и любовное свидание «молодого повесы». Но о предмете любви этого повесы сказано с презрением: «с какой-нибудь развратницей лукавой иль дурой, им обманутой». Предмет любви самого Барона не лукав; в его верности он убежден.

И чувства, близкие чувствам убийцы Сальери («и больно и приятно») Барон испытывает, не совершая убийства собственноручно.

Ключ все-таки не нож, он лишь дает такое же удовлетворение.

Да и крах царя Бориса и подобных ему властителей Барон как будто тоже предусмотрел. Судьба Годунова зависит от «бессмысленной черни», которая «изменчива, мятежна, суеверна». Судьба Барона вверена куда более надежным подданным — деньгам. И вот Борис, достигнув «высшей власти» и еще ничего не зная о явлении Самозванца, уже признается: «Но счастья нет моей душе». Барон же вознагражден своей «державой»: «В ней счастие, в ней честь моя и слава!»

И надежность его подданных как раз в отсутствии характера, в том, что деньги — это условные знаки, с помощью которых люди определяют стоимость, и они только дают возможность приобрести блага жизни, сами по себе этими благами не являясь. Барон захотел — и сумел — задержаться на этой грани, увидев счастье именно в возможности наслаждения, а не в наслаждении: «с меня довольно сего сознанья».

Борис, разочарованный «высшей властью», только задним числом доходит до мудрости, которой Барон владел с самого начала (и прибегает к образу, который был бы уместен в устах Дон Гуана):

«Не так ли
Мы смолоду влюбляемся и алчем
Утех любви, но только утолим
Сердечный глад мгновенным обладаньем,
Уж, охладев, скучаем и томимся?..»

Конечно, союзница мудрости Барона — остывшая старческая кровь, и все же нельзя не подивиться его уму, который в самой абстрагирующей сути денег разглядел возможность получить не утилитарную, не гедоническую, а духовную освобожденность от разнообразных зависимостей.

Альбер ошибался, считая, что Барон служит деньгам, как цепной пес; для его отца деньги не цель, а средство. Цель же его вполне соответствует идеалу рыцаря: это — свобода, независимость, достоинство и гордость. Причем именно деньги, которые возвели Барона на его высоты, могли дать полную, неурезанную свободу. Такую, какой в реальных условиях не было и быть не могло — не только в условиях грядущей победы буржуа, но и при «чистом» феодализме.

Верно заметил Д. Дарский, пушкинист начала века: «Затворившись на пустынных высотах, он в то же время оставался среди людей, не выходя из сложной сети феодальных отношений. Державный царь у себя в подземелье, он был лишь одним из многих вассалов наверху, у герцога. Ничему не послушный, он счастлив явиться по приказанию государя, готов кряхтя влезть на коня и обнажить рукой дрожащей меч, и без сомнения, ему польстил отзыв герцога о нем, как о верном, храбром рыцаре»[1].

Притом вот что любопытно. В реальном мире понятие «рыцарь» включает в себя понятия и «сюзерен» и «вассал». Рыцарь облечен правами и связан обязанностями. Для какого-нибудь ростовщика Соломона слово «рыцарь» — обозначение существа высшего — хотя бы по иерархии; когда же это слово произносит Герцог, он подчеркивает в нем смысл подчиненности, зависимости. Впрочем, он и сам одновременно свободен и зависим: для средневековья в этом сочетании нет никакого парадокса. Как замечено в прекрасной книге А. Я. Гуревича «Категории средневековой культуры», в те времена сво-

[1] Д. Дарский, Маленькие трагедии Пушкина, М., 1915, стр. 33.

бода «не была простой антитезой несвободе и зависимости. В феодальном обществе нет людей вполне независимых... Сочетание прав сеньора и обязанностей вассала характерно для любого члена феодальной иерархии, вплоть до возглавлявшего ее монарха,— и он был чьим-то вассалом: либо он принес присягу верности императору, либо считался вассалом господа бога. Обладание полным, окончательным суверенитетом этому обществу незнакомо»[1].

Что касается пушкинского Барона, то на своем «гордом холме», образованном богатствами, он как раз и стал обладателем этого окончательного и полного суверенитета. Он — рыцарь в особом, новом, недоступном для других смысле. Кто знает, может быть, многие реальные рыцари мечтали о том, чтобы иметь все преимущества свободы, не имея недостатков зависимости,— все-таки, что ни говори, а у сеньора, тем более монарха больше свободы и меньше зависимости. Но и сама мечта их сдерживалась, сковывалась: строго замкнутым был круг не только феодального образа жизни, но и феодального образа мышления.

Барон возмечтал в полную силу. Без ограничений. И даже сумел свою мечту — хотя бы и в собственном сознании — осуществить. Он только сеньор и ни для кого не является вассалом: «Мне все послушно, я же — ничему...»

Это — абсолютная свобода.

Итак, Альбер не понял цели Барона, цели истинно рыцарской, как бы ни была она своеобразна. Его обманули средства, для него самого решительно неприемлемые: накопительство Барона, его скупость.

Напротив, ростовщик Соломон глубоко равнодушен к цели Барона и к связанным с нею категориям: чести, достоинству, рыцарской гордости. Зато они родственны в средствах.

Желая получить у Альбера долг, Жид не останавливается перед тем, чтобы предложить ему отравить отца. Да и Барон, идя к своим рыцарским высотам, шагает через кровь.

«Деньги не пахнут». Как известно, эта пословица порождена разговором императора Веспасиана с его сыном Титом, шокированным отцовским решением ввести на-

---

[1] А. Я. Гуревич, Категории средневековой культуры, М., «Искусство», 1972, стр. 176.

лог на отхожие места. И это одна из первых и гениальных формул политэкономии, тогда еще не существовавшей: Веспасиан выразил именно условную, абстрактную сущность денег.

Однако что касается Барона, то его деньги — пахнут. Он не капиталист или рантье будущего, который может не думать или не знать о том, чьи кровь и пот реализовались в его доходы. Барону приходится нюхать этот пот и видеть кровь. Он переступает через конкретные страдания конкретных людей.

Его опьянение собственной свободой и властью на «гордом холме» можно сравнить, прибегая к современным аналогиям, с самочувствием пресловутого «человека у кнопки», которому кружит голову сама возможность уничтожить или пощадить мир. Но дорогу к своему холму Барон прокладывал, как рукопашный боец. Он различает запах каждого дублона:

«Тут есть дублон старинный... вот он. Нынче
Вдова мне отдала его, но прежде
С тремя детьми полдня перед окном
Она стояла на коленях воя».

И далее:

«А этот? этот мне принес Тибо —
Где было взять ему, ленивцу, плуту?
Украл, конечно; или, может быть,
Там на большой дороге, ночью, в роще...»

Здесь Барон неотличим от Соломона, человека древней профессии (ростовщичеством занимались еще египтяне, древние греки и римляне), но — одновременно — человека, за которым будущее.

Три персонажа «Скупого рыцаря» (я не говорю о Герцоге, чья роль относительно служебна) представляют три варианта отношения с эпохой. И с деньгами, ибо именно в их восприятии богатства и сказываются эти отношения.

Альбер в наибольшей степени человек прошлого. Новая сила — злато, одолевающее булат,— ему нужна только для того, чтобы сохранить иллюзию своей рыцарской полноценности, чтобы в меняющемся мире чувствовать свою призрачную дворянскую устойчивость. Для этого он должен тратить, швырять деньги, и это не индивидуальная склонность к мотовству, а вполне традиционное отношение к богатству: «Богатство для фео-

дала — орудие поддержания общественного влияния, утверждения своей чести. Само по себе обладание богатством не дает никакого уважения, наоборот, купец, хранящий несметные ценности и выпускающий из своих рук деньги только для того, чтобы приумножить их в результате коммерческих или ростовщических операций, внушает в средневековом обществе какие угодно эмоции — зависть, ненависть, презрение, страх,— но только не уважение. Сеньор же, без счета растрачивающий добычу и доходы, даже если он живет не по средствам, но устраивает пиры и раздает подарки, заслуживает всяческого почтения и славы»[1].

Сказано словно бы непосредственно об Альбере.

Жид, напротив, при всей традиционности своей профессии — человек будущего. Время работает на него, и он добывает свою независимость от дворянчиков вроде Альбера тем, что, в отличие от них, копит деньги. У него нет никаких иллюзий, сердце его «унижено» раз и навсегда, и в этом своего рода цельность Соломона, его ироническая и циническая свобода. В разговоре с Альбером, когда тот кидается от пренебрежительности к заискиванию, он не изменяет себе, ничуть не обращая внимания на оскорбления (пока что — ваша сила!) и не отступая от своих целей (но она переходит к нам!).

Таковы Альбер и Соломон, фигуры контрастные. В Бароне если не сами эти герои, то олицетворенные ими контрасты сошлись вместе. Как и Альбер, Барон — человек прошлого, он — рыцарь. Но, как Соломон, он скупой, он копит деньги и ищет свою свободу в собирании, а не в тратах.

В этой контрастности, в соединении, казалось, несоединимого — историческая новизна фигуры Барона. Его ростовщическая профессия нова для него, да и не только для него, но для всего его сословия. Соломон — представитель народа, который уже в течение долгих веков рассеян по миру, сорван с земли и, естественно, прибег к ростовщичеству как одному из верных способов выжить и сохраниться. Барон — дело другое, он христианин. А в средние века, в расцвет феодализма богословская литература настойчиво проводила мысль о недозволенности взимания процентов. Богословие поддерживалось и законами: за ростовщический процент грозило

---

[1] А. Я. Гуревич, Категории средневековой культуры, стр. 227.

отлучение от церкви, запрет христианского погребения, то есть кары весьма существенные.

Соломону как нехристианину они не страшны, ему не нужно переступать через запреты. Барон через них переступает. И в этом смысле на его стороне новая эпоха: развитие товарного хозяйства уже размывает старую мораль, отменяет старые законы.

Барон, таким образом, очевиднее других персонажей трагедии, очевиднее не только Альбера, но и ростовщика свидетельствует о наступлении новых, буржуазных времен. В отличие от сына и Жида он меняется. Перелом, совершающийся в истории, воплощен его душою.

Тот же А. Гуревич, единственный раз в своей книге обратившись к этой трагедии, замечает:

«Скупой рыцарь Пушкина, втайне и наедине наслаждающийся видом и звоном денег, хранимых в подземелье в окованных сундуках,— фигура, характерная для эпохи Возрождения, но не имеющая ничего общего с рыцарем средневековья... Феодальный сеньор не мог получить никакого удовлетворения от сознания, что он владеет сокровищами, если он не был в состоянии их тратить и демонстрировать, вернее — демонстративно тратить» [1].

Это говорится как бы в укор Пушкину; но ведь в том-то и дело, что Барон — не Альбер, рвущийся «демонстративно тратить» отцовское наследство; он — явление новое и действительно необычное для средневековья. Обычай «тратить и демонстрировать» понят и учтен Пушкиным, его Барон с ненавистью и ужасом думает о том, что его сокровенные богатства получит в конце концов сын, «безумец, расточитель молодой, развратников разгульных собеседник!» Тут все — и жажда тратить и намерение тратить именно открыто, демонстративно: сын, проникающий в подвалы после его смерти, видится Барону отнюдь не в одиночестве, а «с толпой ласкателей, придворных жадных»...

Нет, Пушкин прекрасно понимал, что Барон вырос из средневековья, из его обычаев и понятий. Его субъективный идеал неограниченного властвования на «гордом холме» — порождение объективной реальности.

Однако целиком Барон не принадлежит ни эпохе средневековья, ни эпохе Возрождения. Он меняется, но сами

---

[1] А. Я. Гуревич, Категория средневековой культуры, стр. 226.

перемены нужны ему только для того, чтобы оставаться прежним.

Именно так. Жизнь Барона — это *уловка рыцаря сохранить свои привилегии, свое самосознание, свою эпоху с помощью средств, позаимствованных у новой эпохи.*

Чистоту своего дворянского меча Барон оберегает с помощью золота. И наоборот:

«При мне мой меч: за злато отвечает
Честной булат...»

Только в их союзе видит спасение «скупой рыцарь». И гибнет, когда вдруг понимает, что средства победили цель, что цель переродилась.

Третья сцена трагедии, действие которой происходит в замке Герцога, является как бы непосредственным откликом на конец первой сцены: там Альбер принимал решение идти к Герцогу с жалобой на Барона:

«...Пускай отца заставят
Меня держать как сына, не как мышь,
Рожденную в подполье».

Изложением этой жалобы и открывается третья сцена. И происходит странная вещь: Барон, также явившийся к Герцогу и пытающийся очернить «самозванца», ненавистного наследника, ведет себя так, словно и в помине не было величавой второй сцены, словно единственное, что мы знаем о Бароне,—презрительный рассказ о нем его сына: «алжирский раб», «пес цепной», «всю ночь не спит, все бегает да лает».

Барон будто нарочно хочет подтвердить правоту этих уничижительных слов: он клевещет на сына, лжет много, путано и нелепо. Сперва объясняет свою скупость тем, то Альбер якобы «не любит шумной, светской жизни»; потом, наоборот, упрекает его в том, что «он молодость свою проводит в буйстве, в пороках низких»; когда и это не действует на Герцога, Барон говорит, что Альбер хотел его убить и обокрасть.

То есть он ведет себя точно так же, как вел бы себя, допустим, беззастенчивый ростовщик Соломон. Высокая цель заслонена низменными средствами.

И только когда подслушавший все это Альбер кричит: «Барон, вы лжете», его отец вспоминает о своем рыцарском достоинстве. В нем воскресает отзвук второй сцены:

«Ты мог отцу такое слово молвить!..
Я лгу! и перед нашим государем!..
Мне, мне... иль уж не рыцарь я?»

С точки зрения нормальной логики реплика бессмысленна. Барон и сам прекрасно знает, что лгал, знает, что ложь постыдна, знает, что сын прав, обвиняя его во лжи,— к чему же тогда спрашивать: «иль уж не рыцарь я?» Не рыцарское это дело — ложь. Да и разве самое страшное в том, что Альбер посмел сказать об этом вслух, а не в том, что Барон пал так низко?

Но именно алогичность реплики показывает, с каким грохотом рассыпается возведенный Бароном «гордый холм». Именно нелепость ее, которой не хочет замечать острый ум Барона, говорит, что его попытка скрестить два века, спасти прошлое с помощью настоящего — безнадежна. Логика обернулась абсурдом, чем и доказала свою беспочвенность.

Выяснилось, что Барону, как и зауряднейшему Альберу, важнее не то, что происходит в его душе и с его душой, а то, как выглядит его рыцарство со стороны, «перед нашим государем».

Алогичен, нелеп, чудовищен и поступок Барона, следующий за репликой, как нелеп и ответный поступок Альбера. Отец бросает сыну перчатку, и тот ее подымает — *«поспешно»,* как отмечает в ремарке Пушкин. И при этом говорит вульгарнейшую фразу: «Благодарю. Вот первый дар отца», то есть даже в этот трагический момент язвит, напоминая об отцовской скупости. Эта свара чудовищна именно с точки зрения рыцарской морали, которая строго блюла фамильную чистоту, чистоту рода, чистоту крови,— вот отчего в такой ужас приходит Герцог, хранитель рыцарских обычаев; ему отвратительны оба: «Молчите: ты, безумец, и ты, тигренок!..» Классическая рыцарская ситуация — это ситуация корнелевского «Сида» (которым, кстати сказать, восхищался Пушкин): сын немедля вступается за оскорбленного отца и убивает обидчика, хотя тот — отец его возлюбленной. И та, в свою очередь, считает своим долгом требовать смерти для любимого.

Классицист Корнель, правда, заставляет Сида и Химену примириться, победить в себе феодальный обычай ради идеи государственного блага — государственного в новом, абсолютистском смысле. Рыцарская вольница вынуждена смириться. Но, смиряясь, она не рас-

падается и не деградирует, а передает государству все лучшее, что имеет: свою верность, честь, достоинство. Просто отныне эти качества рационализированы, целенаправлены, объединены.

В «Скупом рыцаре» всё наоборот. Отец и сын не вступаются друг за друга, а поднимают один на другого руку. Государство — в лице Герцога — бессильно примирить их: ведь герцогский запрет не снимает обоюдной ненависти. И торжествует не рационализм, а абсурд. Не объединение, а распад.

Рыцарского чувства Барону хватает только на то, чтобы умереть от потрясения, от оскорблений, которые ничуть не тронули бы Соломона, человека буржуазного будущего. Да и то, умирая, Барон трижды взывает не к «честному булату», а к золоту: «Где ключи? Ключи, ключи мои!..» Умирает потому, что он еще рыцарь, но ведет себя при этом, как скупой.

Финальное падение Барона страшнее, чем падение Альбера. Ибо оно в прямом смысле падение; Барон падает со своего «гордого холма», с недосягаемой высоты, на которую он себя возвел. Что до Альбера, то он, каким был в начале трагедии, таким и остается в финале. Он уже не имеет права стать героем трагическим. Барон это горькое право заслужил.

Смерть его психологически оправдана. Слишком много потрясений свалилось на старика: собственная низость, вдруг ясно осознанная; презрение сына; гнев герцога и справедливость этого гнева; гибель гармонии, которая мнилась Барону на «гордом холме». Однако конец скупого рыцаря — факт не только художественно-психологический, но исторический: вместе с ним гибнет надежда на союз двух веков, на сохранение дворянского мира.

«Век шествует путем своим железным, в сердцах корысть...» (Баратынский).

Все это было для Пушкина предметом мучительных и постоянных размышлений.

* * *

В том числе — личных.

Существует мнение (высказанное не раз), что события «Скупого рыцаря» — непосредственное отражение житейских, семейных переживаний Пушкина. Имеется в виду скупость Сергея Львовича, которою тот славился.

Случалось, шли дальше: предполагали и совсем конкретный повод создания трагедии — михайловскую ссору Пушкина с отцом.

Ссора изложена в письме Пушкина к Жуковскому от 31 октября 1824 года и была вызвана тем, что Сергей Львович, напуганный новой ссылкой сына — в Михайловское — и взявшийся, по приказу властей, распечатывать его переписку, после объяснений, которых потребовал Пушкин, приказал его брату Льву не знаться «с этим чудовищем, с этим выродком-сыном».

«Голова моя закипела. Иду к отцу, нахожу его с матерью и высказываю всё, что имел на сердце целых три месяца. Кончаю тем, что говорю ему в последний раз. Отец мой, воспользуясь отсутствием свидетелей, выбегает и всему дому объявляет, что я его *бил, хотел бить, замахнулся, мог прибить*... Перед тобою не оправдываюсь. Но чего же он хочет для меня с уголовным своим обвинением? рудников сибирских и лишения чести? спаси меня хоть крепостию, хоть Соловецким монастырем. Не говорю тебе о том, что терпят за меня брат и сестра — еще раз спаси меня».

29 ноября Пушкин снова пишет Жуковскому:

«Мне жаль, милый, почтенный друг, что наделал эту всю тревогу: но что мне было делать? я сослан за строчку глупого письма, что было бы, если правительство узнало бы обвинение отца? это пахнет палачом и каторгою. Отец говорил после: *Экой дурак, в чем оправдывается! да он бы еще осмелился меня бить! да я бы связать его велел!* — зачем же обвинять было сына в злодействе несбыточном? *да как он осмелился, говоря с отцом, непристойно размахивать руками?* Это дело десятое. *Да он убил отца словами!* — каламбур и только. Воля твоя, тут и поэзия не поможет».

Исследователи видели и прямые совпадения с текстом трагедии.

Во-первых, Сергей Львович наговаривает на сына, тем самым навлекая на него серьезную опасность,— и Барон тоже оговаривал Альбера.

Во-вторых, Сергей Львович, сперва бросивший страшное обвинение: «бил, хотел бить, замахнулся, мог прибить», после начал выкручиваться: «Да он убил отца словами!» — и Барон сначала обвинил Альбера в намерении убить отца, а потом сменил обвинение на «обокрасть».

Помнится, высказывалось даже мнение, что припрятанный Герцогом Альбер, услышав этот навет Барона,

вполне мог бы сказать словами пушкинского письма к Жуковскому: «Это дело десятое», то есть что обвинение в умысле обокрасть отца в сравнении с умыслом отцеубийства будто бы равняется всего лишь последнему обвинению Сергея Львовича: «Да он убил отца словами».

Замечали и то, что Пушкин дал «Скупому рыцарю» подзаголовок: «Сцены из Ченстоновой трагикомедии...» (подзаголовок мистификаторский, ибо у английского драматурга Ченстона, или, в современной транскрипции, Шенстона, ничего похожего на «Скупого рыцаря» нет) — именно с целью замаскировать связь трагикомедии с личными, домашними обстоятельствами.

Последнее, мне кажется, не исключено. Точно так же, как и в случае с «Борисом Годуновым», Пушкин мог опасаться аллюзий, навязываемых ему публикой. Он снова предвидел возможность подобного, сугубо злободневного и даже сугубо личного истолкования его «маленькой трагедии».

Остальное гораздо менее убедительно. Начать с того, что неверно, будто Барон смягчил — подобно Сергею Львовичу — обвинение, брошенное Альберу. Не мог Альбер сказать «это дело десятое», услышав, что его обвиняют в воровских намерениях, еще более позорных, низких, презренных, чем даже убийство из-за угла. Да и не сказал: не зря он, слушая из соседней комнаты наветы отца, всё стерпел, в том числе и клевету относительно отцеубийства, и не выдержал, взорвался, лишь услышав слово «обокрасть».

Одним словом, слишком близкие и четкие параллели между бытом и искусством в этом, как и в других случаях, хоть и соблазнительны, но опасны. Вместе с тем — кто знает, какие случайные, частные, мелкие события могут подтолкнуть художника к созданию произведения, насыщенного глобальными размышлениями?

Все «маленькие трагедии» были написаны в Болдине, или, лучше сказать, были там завершены, так как первоначальные их замыслы (исключая «Пир во время чумы») родились еще в Михайловском. И завершались они с необыкновенной скоростью, как бывает только с произведениями, воплощающими особенно неотложные для автора мысли, успевшие к тому времени дозреть: «Скупой рыцарь» был закончен 23 октября 1830 года, «Моцарт и Сальери» — 26 октября, «Каменный гость» — 4 ноября, «Пир во время чумы» — 6 ноября.

Исторические сюжеты «маленьких трагедий» отнюдь не сделали их музейными вещами. Драмы были связаны со злобой дня. Всего за год до возникновения их замысла умер Антонио Сальери, который, по слухам, поддержанным лейпцигской «Всеобщей музыкальной газетой», признался на исповеди в отравлении гениального друга, так что сама смерть Моцарта, последовавшая в 1791 году, вдруг придвинулась к пушкинской современности, стала фактом как бы вчерашним. «Пир во время чумы» писался в холерном карантине, а холеру, кстати сказать, тогда обычно звали чумой. Да и в «Каменном госте» многие видели личные для Пушкина мотивы, хотя и тут параллели бывали навязчивыми и буквальными.

Таким образом, может быть, и ссора с отцом сыграла какую-то роль в создании «Скупого рыцаря». Тем более что и шпионство Сергея Львовича за сыном и его опасные обвинения мучительно напомнили ссыльному поэту его зависимое, беспомощное положение, унизили его личное достоинство, задели гордость, то есть те чувства, которые имеют прямое отношение к проблематике трагедии.

И все-таки главное не в этом. «Немузейность» «маленьких трагедий» не в том, что они писались сыном скупого отца, составителем донжуановского списка или узником холерного карантина. В них воплощено то, что волновало — и, повторяю, волновало постоянно — художника, мыслителя, историка. Поэтому «маленькие трагедии» нужно не столько сопоставлять с биографией Пушкина, сколько включить в систему его мыслей.

Попробуем сделать это и в отношении «Скупого рыцаря».

Для этого отвлечемся от непосредственного его анализа, ибо тут необходимо отступление — и довольно пространное. Необходимо не только потому, что иначе трудно будет понять, как жива была для Пушкина ситуация трагедии (говорю отнюдь не о семейном скандале), но и потому, что последующие, связанные с прочими пушкинскими драмами, рассуждения об историзме их автора будут опираться именно на это отступление, даже если не будут с ним явно перекликаться.

Впрочем, вряд ли стоит называть отступлением то, что, на мой взгляд, должно приблизить нас к сокровенному смыслу «Скупого рыцаря».

Чуть выше я сказал, что в этой трагедии воплощены и личные размышления Пушкина. Но для Пушкина лич-

ное вовсе не сводилось к житейскому, бытовому, семейному. Самые широкие его раздумья об истории и политике тоже были личными. Не в смысле неравнодушной причастности (это разумеется само собой, и это далеко не только пушкинская черта), но в прямом, буквальном смысле: биографически-личными.

Так бывало во многих произведениях, в том числе — драмах. Но, пожалуй, ни к одной из них не относятся так, как к «Скупому рыцарю», сами мысли и переживания Пушкина, связанные с его социальной судьбой, политическими планами, с его, если угодно, классовым, дворянским самосознанием.

Все это далеко не на поверхности, и тем более надо быть пристальными к системе пушкинских взглядов.

Через два или три года после «Скупого рыцаря» Пушкин с грустью писал в неоконченной поэме «Езерский»:

«Мне жаль, что сих родов боярских
Бледнеет блеск и никнет дух.
Мне жаль, что нет князей Пожарских,
Что о других пропал и слух,
Что их поносит шут Фиглярин,
Что русский ветреный боярин
Теряет грамоты царей,
Как старый сбор календарей.
Что исторические звуки
Нам стали чужды, хоть спроста
Из бар мы лезем в tiers-état,
Хоть нищи будут наши внуки,
И что спасибо нам за то
Не скажет, кажется, никто».

Сам Пушкин никак не хотел быть «ветреным боярином», теряющим царские грамоты; в «Моей родословной», писавшейся в конце 1830 года, почти одновременно с «маленькими трагедиями», он говорил с вызывающим достоинством:

«Под гербовой моей печатью
Я кипу грамот схоронил...»

«Схоронил», то есть не кичусь грамотами, но и не теряю их. Помню о прошлом — отечественном и собственном. «Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть постыдное малодушие».

И если в «Моей родословной», отвечающей нападкам «Фиглярина» на пушкинских предков, Пушкин со смиренным сарказмом именует себя «русским мещанином», представителем «tiers-état» — «третьего сословия», то лишь потому, что временщики и выскочки оттеснили пушкинский род в сторону, а тягаться с ними Пушкину не пристало: «И не якшаюсь с новой знатью...»

Как известно, Пушкин настойчиво подчеркивал забытые заслуги своих предков перед Россией. Например, в той же «Родословной» повторял: «Водились Пушкины с царями... Бывало, нами дорожили...» Или заставлял царя Бориса особо выделять их среди бояр: «Противен мне род Пушкиных мятежный». Или просто выводил Пушкиных на первый план истории, как он сделал это с Афанасием и Гаврилой Пушкиными в «Борисе Годунове».

Известно и то, что он порою, как говорится, выдавал желаемое за действительное.

Советский историк С. Б. Веселовский, автор прекрасной работы «Род и предки А. С. Пушкина в истории», сделал немало поправок к добросовестным заблуждениям поэта. Например:

«У А. С. Пушкина было ошибочное представление, будто при царе Борисе Пушкины были явно обижены в местничных спорах и вообще были гонимы... Само собой разумеется, ни о какой «мятежности» рода Пушкиных не может быть и речи. Даже Гаврила Григорьевич, который в изображении А. С. Пушкина должен был представлять мятежный род Пушкиных, в действительности был более ловким и осмотрительным человеком, чем смутьяном и мятежником».

Или:

«Александру Сергеевичу, очевидно, Пушкины представлялись «знатным родом» на всем протяжении их шестисотлетнего дворянства. Между тем со времени пресечения в конце XV века боярской фамилии Товарковых-Пушкиных за весь XVI век в думе московских государей не было ни одного Пушкина. Мало того, при Иване Грозном по меньшей мере половина наличных в то время Пушкиных служила не в дворянах, не по дворовому списку, хотя бы в низших чинах Государева двора, а в городовых детях боярских, что для родовитых людей было большой «потерькой чести» [1].

---

[1] «Новый мир», 1969, № 2, стр. 215, 227, 208.

Что же побудило Пушкина приукрашивать историю своего рода и вообще русского боярства? Субъективная тенденция? Или объективная, общая нехватка исторических сведений?

Веселовский считает, что дело во второй причине:

«А. С. Пушкин очень интересовался вопросом об исторических судьбах русской «аристократии». За неимением фактических данных он пытался осветить его при помощи сравнения привилегированных сословий Руси и государств Западной Европы. Наше боярство обладало в средние века большими привилегиями и большими земельными богатствами, но не породило аристократии, привилегированного сословия, ограничивающего власть монарха. В самом деле, недаром княжата и бояре уже в XV веке в своих челобитных именовали себя холопами, то есть как бы рабами великого князя»[1].

Несомненно, историк прав. И в то же время была тут еще одна — субъективная — причина и еще одна аналогия, возможно, невольная: Пушкин сравнивал старое боярство не только с аристократией Запада, но с положением и настроениями современного ему дворянства.

А оно в ту пору переживало значительнейший кризис.

Герцен позже так определял «большую перемену» в общественном мнении России после 1812 года:

«В обществе стали часто распространяться рыцарские чувства чести и личного достоинства, неведомые до тех пор русской аристократии плебейского происхождения, вознесенной над народом милостью государей»[2].

То был важный симптом внутреннего (да и внешнего) разобщения вчера еще относительно единого класса — дворян. Разобщения тем более естественного, что принесенная с войны «французская болезнь» (выражение Вяземского) лишь обострила уже давно возникшее противоречие между потомственными дворянами и «новой знатью», жалованным дворянством, которое возникало из небытия и спешило пользоваться прихотливой милостью царей.

Еще в 1822 году в «Заметках по русской истории XVIII века» молодой Пушкин яростно писал о новейшей «аристократии», связывая начало ее торжества с царствованием Екатерины:

---

[1] «Новый мир», 1969, № 1, стр. 198.

[2] А. И. Герцен, Сочинения в 9-ти томах, т. 3, М., Гослитиздат, 1956, стр. 439—440.

«Екатерина знала плутни и грабежи своих любовников, но молчала. Ободренные таковою слабостию, они не знали меры своему корыстолюбию, и самые отдаленные родственники временщика с жадностию пользовались кратким его царствованием. Отселе произошли сии огромные имения вовсе неизвестных фамилий и совершенное отсутствие чести и честности в высшем классе народа. От канцлера до последнего протоколиста все крало и все было продажно. Таким образом развратная государыня развратила свое государство».

В дальнейшем многое менялось в исторических и политических взглядах Пушкина, менялось и его отношение к делам той же Екатерины, но отвращение к временщикам, к «вовсе неизвестным фамилиям» не ослабевало. Напротив, становилось сильнее, ибо осознаннее. И все отчетливее с годами осознавалась роль тех, кто, по мысли Пушкина, только и мог реально противостоять временщикам,— потомственных дворян.

Они казались ему единственным оплотом «чести и честности»:

«Потомственность высшего дворянства есть гарантия его независимости; обратное неизбежно связано с тиранией или, вернее, с низким и дряблым деспотизмом».

Так писал Пушкин уже в 30-х годах — в незаконченных, даже едва набросанных заметках «О дворянстве». Так что элегичность поэмы «Езерский» обретает в связи с этим очень определенный смысл.

Можно вспомнить, что в пору работы над «Борисом Годуновым» Пушкин отнюдь не перенял у Карамзина уверенности в том, что царь Борис «заслужил бы имя одного из лучших венценосцев в мире»,— но при каком условии? «Если бы родился на престоле». Пушкин совсем не был уверен, что принадлежность к законной династии способна гарантировать политические добродетели и что народ будет непременно благоденствовать под властью, мирно переходящей от отца к сыну и от сына к внуку.

Так отчего же он надеется на подобную гарантию политических добродетелей «высшего класса народа?» Отчего видит спасение в том, чтобы страною правили люди, по наследству — от отца к сыну, от сына к внуку — получающие свои дворянские права?

Не оттого ли, что русские цари были для Пушкина воплощением того же взгляда на государство, который гораздо позже Ключевский окрестит «вотчинно-династи-

ческим», считающимся не с благом народа, а с личными интересами? А дворянство — в лучшем, избранном варианте — противостояло для Пушкина «низкому и дряблому деспотизму»?

В 1825 году в трагедии «Борис Годунов» Пушкин развеивал иллюзии об отношениях народа и царской власти. В 30-х годах он надолго задумался над судьбой русского дворянства и над его способностью обеспечить народное благо.

В тех же заметках «О дворянстве» он не отделяет права дворян, гарантированные потомственностью, от обязанностей. Привилегии истолковываются как возможность наилучшим образом исполнить долг перед обществом:

«Что такое дворянство? потомственное сословие народа высшее, т. е. награжденное большими преимуществами касательно собственности и частной свободы. Кем? народом или его представителями. С какой целию? с целию иметь мощных защитником или близких ко властям и непосредственных предстателей. Какие люди составляют сие сословие? люди, которые имеют время заниматься чужими делами...

Чему учится дворянство? Независимости, храбрости, благородству (чести вообще)».

Собственно, мысли эти не были такими уж новыми. «Добродетель и честь должны быть оному (то есть дворянству.— *Ст. Р.*) правилами... Дворянство есть нарицание в чести, различающее от прочих тех, кои оным украшены»[1]. Это цитаты из знаменитого «Наказа» Екатерины II, опубликованного еще в 1767 году, где императрица откровенно следовала сочинению Монтескье «О духе законов» и даже совершила из него прямые заимствования (в чем сама признавалась). Именно в соответствии с Монтескье Екатерина определяла роль дворянства как посредствующей власти, которая находится между монархом и низшими сословиями, что и отличает монархическое правление от деспотического (от «низкого и дряблого деспотизма», выражаясь словами Пушкина).

Вот что писал почитаемый Екатериной Монтескье:

«Так как честь имеет свои законы и правила, от соблюдения которых она не может уклониться, так как она зависит от своих собственных прихотей, а не от чужих,

[1] Полное собрание сочинений императрицы Екатерины II в 2-х томах, т. 1, Спб., 1893, стр. 55, 94.

то по всему этому она может иметь место лишь в государствах с определенным устройством и твердыми законами... А деспот не имеет никаких прав и не признает никаких прихотей, кроме своих собственных»[1].

Однако хитроумнейшая Екатерина, почти всегда умевшая обращать идеи французских просветителей — вплоть до идей конституционных — на пользу собственному неограниченному самодержавию, и тут осталась верна себе. «Посредствующая власть» создавалась из людей, ею лично обласканных и выдвинутых, ей лично обязанных положением и богатством. Система фаворитизма объяснялась, конечно, отнюдь не только нравом «развратной государыни», но ее точным политическим расчетом.

При таком положении о независимости «посредствующей власти» говорить не приходится. И вот Пушкин возлагает надежду на потомственное дворянство...

Внуки Екатерины, Александр и особенно Николай, были в этом смысле ее верными последователями. Отпрыски старинных родов все более вытеснялись фаворитами и наследниками фаворитов; вытеснялись тем безнадежнее, что самодержавию вовсе не нужны были «мощные защитники» народа, о которых заботился Пушкин; ему были нужны холопы. А главное, дело было далеко не только в намерениях трона, но в глубинном процессе разорения и расслоения старого дворянства перед лицом буржуазного прогресса.

Поэтому идеал, нарисованный Пушкиным, не мог быть воплощен в реальности.

Была, однако, и еще одна причина его недостижимости. Пушкин надеялся обеспечить древней гарантией потомственности те достоинства дворянства, которые были в значительной степени новоприобретенными (вспомним слова Герцена) или, во всяком случае, обостренными пробуждением общественного самосознания после двенадцатого года. Больше того. «Рыцарские чувства чести и личного достоинства»», отвращение к искательству и холопству — те благородные качества, которые ценил Пушкин в потомках старых родов (щедро оделяя этими прекрасными качествами и предков),— во многом потому-то и пробуждались с такой очевидностью, что родовые дворяне, отодвигаемые на второй план, теряя силу,

[1] Ш. Монтескье, Избранные произведения, М., Госполитиздат, 1955, стр. 184.

ненавидели победителей, а вместе с ними — и их низменные качества. То чувство личного достоинства, о пробуждении которого сказал Герцен, было и защитным, так сказать, полемическим. Культивирование «независимости... благородства (чести вообще)» было помимо прочего гордым, но, увы, вынужденным ответом унижаемого дворянства.

Короче говоря, светлый образ дворян начала века, создаваемый Пушкиным, вопреки его уверенности, не был порождением некоей исторической традиции боярства, якобы отличавшегося гордостью и «мятежностью». Не имел он, к несчастью для дворян, и будущего. Будущее было за «новой знатью», все более капитализирующейся.

Пушкин не мог не видеть этого, но тем менее хотел он мириться с беспощадной тенденцией. Его государственное мышление, его заботы о благе государства (которые раздражали царя, считавшего себя монополистом заботы о государстве) заставляли отстаивать цельность и нерушимость того сословия, которое имеет хотя бы «гарантию независимости», пусть и не абсолютную.

В 1832 году в России было учреждено звание потомственного почетного гражданина — для особенно заслуженных лиц купеческого и иных низших сословий. Оно должно было открывать людям образованным и богатым выход в сословие, свободное от телесных наказаний, от рекрутчины и подушной подати.

Вот об этой-то реформе — несомненно, прогрессивной, как и всякая уступка феодального государства «третьему сословию»,— у Пушкина состоялся спор с великим князем Михаилом Павловичем, с которым он встретился «у Хитровой», то есть у Елизаветы Михайловны Хитрово. В пушкинском дневнике сохранилась запись от 22 декабря 1834 года:

«Потом разговорились о дворянстве. Великий князь был противу постановления о почетном гражданстве...»

Осмелимся на полуфразе прервать пушкинскую запись: почему же великий князь был «противу» этой демократической уступки? По-видимому, она раздражала его аристократический гонор?

Оказывается, ничего подобного. Наоборот. Михаил Павлович считал, что уступка н е д о с т а т о ч н а:

«...зачем преграждать заслугам высшую цель честолюбия? Зачем составлять tiers-état, сию вечную стихию мятежей и оппозиции?»

Что же отвечал великому князю Пушкин?

«Я заметил, что или дворянство не нужно в государстве, или должно быть ограждено и недоступно иначе, как по собственной воле государя. Если в дворянство можно будет поступать из других состояний, как из чина в чин, не по исключительной воле государя, а по порядку службы, то вскоре дворянство не будет существовать, или (что всё равно) всё будет дворянством. Что касается до tiers-état, что же значит наше старинное дворянство с имениями, уничтоженными бесконечными раздроблениями, с просвещением, с ненавистью противу аристократии и со всеми притязаниями на власть и богатства? Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе. Кто были на площади 14 декабря? Одни дворяне. Сколько ж их будет при первом новом возмущении? Не знаю, а кажется много».

Странная, казалось бы, картина. Великий князь выступает за демократизацию дворянства, он хочет пополнить его за счет «третьего сословия», а великий поэт словно бы брюзжит и ретроградствует.

Но самому Пушкину ясен был парадоксальный комизм этого спора. Недаром он заключил спор шуткой: «Вы истинный член вашей семьи. Все Романовы революционеры и уравнители»,— которую Михаил Павлович охотно подхватил: «Спасибо: так ты меня жалуешь в якобинцы!..» Хотя на самом-то деле оба, Михаил Романов и Александр Пушкин, оставались на своих местах. Пушкин ратовал за сохранение того сословия, которое имеет гарантию своей независимости от тирании. Романов стоял за доступность дворянского сословия потому, что в таком случае о независимости и речи быть не могло: новоиспеченные дворяне всем были бы обязаны непосредственно властям.

Парадокс спора «у Хитровой» отзывался и в литературе, где «демократы» Булгарин и Полевой травили «аристократов» Пушкина, Вяземского и Дельвига. Холопы вздумали обвинять оппозиционеров в боярской кичливости.

Отстаивание потомственного дворянства (и связанная с этим идеализация старинных родов, противопоставленных выскочкам, временщикам, холопам) было формой оппозиции. Не случайно сочувственное отношение Пушкина к идее майората (единонаследия), не позволяющей дробить дворянские имения и, стало быть, экономически обуславливающей сохранность старого дворянства, сов-

падало с отношением к этой идее декабриста М. Ф. Орлова. И больше того. Как пишет С. Я. Боровой, «введение майоратов, очевидно, предусматривалось уставом существовавшей в 1815—1817 гг. преддекабристской организации «Ордена русских рыцарей», одним из организаторов которой был М. Ф. Орлов» [1].

Правительство это понимало. Не зря оно по мере сил отдавало предпочтение отпрыскам новых родов.

Любопытна в этом отношении история первого, пушкинского выпуска Царскосельского лицея, создание которого было результатом одного из либеральных порывов Александра I и — по замыслу — должно было дать власти одаренных и мыслящих советников. Постановление о лицее так и определяло его цель: «образование юношества, особенно предназначенного к *важным* частям государственной службы».

Лицей был обязан учить как раз тем достоинствам дворянина, о которых писал Пушкин: «Независимости, храбрости, благородству (чести вообще)». Было объявлено, что он будет единственным закрытым учебным заведением России, в котором запрещены телесные наказания, а это с первых шагов оберегало личное достоинство лицеиста. Александр даже намеревался воспитать в лицее своих братьев Николая и Михаила; это, правда, не осуществилось, но само намерение говорило о многом. Отношения однокашников мало располагали бы к холопству, естественнее было бы чувство равенства.

Дух независимости вообще поощрялся, вплоть до почти невероятного случая, о котором вспоминал Пущин. На открытии лицея выступил с речью профессор политических наук Куницын, и «в продолжение всей речи ни разу не было упомянуто о государе: это небывалое дело так поразило и понравилось императору Александру, что он прислал Куницыну владимирский крест...» [2].

Как закономерное следствие этих либеральных идей воспринималось и то, что по правилам приема в лицей могли быть зачислены лишь те, кто занесен в пятую и шестую части родословных книг. То есть отпрыски родов, отмеченных титулами, и древних дворянских родов.

Родовитость была вступительным цензом.

---

[1] С. Я. Боровой, Об экономических воззрениях Пушкина в начале 1830-х гг.— Сб. «Пушкин и его время», вып. 1, Л., Изд-во Государственного Эрмитажа, 1962, стр. 251.

[2] И. И. Пущин, Записки о Пушкине. Письма, М., Гослитиздат, 1956, стр. 47.

Однако что вышло? Не говоря о том, что сам лицей постепенно деградировал, изгонялись свободомыслящие профессора, вводились — при Николае — телесные наказания (как говорит тот же Пущин, «разрешено наказывать с родительскою нежностью лозою смирения»[1]), но и судьба его воспитанников складывалась не совсем так, как предполагалось. Из тридцати лицеистов пушкинского выпуска к «важным частям государственной службы» добрались только двое: Горчаков, кончивший жизнь государственным канцлером (высший чин в России, первая ступень табели о рангах) и отчасти Корф, занимавший немалые должности и возведенный за заслуги в графское достоинство. Прочие остались на третьих и четвертых ролях, несмотря на то, что лицей был богат дарованиями. Вернее, не несмотря на то, а благодаря тому. Даже Вольховский, кончивший курс первым и с золотой медалью, в правительственные верха не попал.

Правда, к старости были назначены сенаторами Матюшкин и Яковлев, но это было скорее почетной наградой за труды, а не реальным допуском к управлению государством. Да такой возможности сенат — законодательное учреждение в неконституционном государстве — и не давал.

Мало того: первый выпуск лицея дал государству вечного возмутителя спокойствия, великого поэта и мелкого чиновника, «десятого класса Александра Пушкина», и трех врагов самодержавия — декабристов Пущина и Кюхельбекера, а также графа Сильвера Броглио, участвовавшего в революционном восстании в Пьемонте и, по слухам, погибшего за освобождение Греции. В знаменитом Алфавите декабристов в качестве подозреваемых числились Вольховский и Дельвиг.

Вот каким образом проявлялись «рыцарские чувства чести и личного достоинства» (Герцен), противостоящие «совершенному отсутствию чести и честности в высшем классе народа» (Пушкин).

«Так разобщились для молодой России понятие чести с понятием служения царю. Честь стала заполняться новым содержанием — служение не царю, а родине...»[2].

Автор этих слов М. В. Нечкина вспоминает в связи с ними пересказанный Н. Лорером эпизод допроса Ни-

---

[1] И. И. Пущин, Записки о Пушкине, стр. 46.

[2] М. В. Нечкина, А. С. Грибоедов и декабристы, М., Гослитиздат, 1947, стр. 276.

колаем I братьев Раевских. Их обвиняли в том, что они, зная о декабристском заговоре, не донесли на него.

«Где же ваша присяга?» — спросил взбешенный царь.

И услышал в ответ:

«Государь! Честь дороже присяги».

Так мог бы сказать и Пушкин. Да и не только мог, но сказал.

Марина Цветаева увидела «жутко автобиографический элемент»[1] в диалоге Пугачева и Гринева:

«Пугачев задумался. «А коли отпущу,— сказал он,— так обещаешься ли ты по крайней мере против меня не служить?»

— Как могу тебе в этом обещаться? — ответил я.— Сам знаешь, не моя воля: велят идти против тебя — пойду, нечего делать».

Цветаева права, это очень похоже на знаменитый разговор Николая с Пушкиным:

«— Где ты был бы 14-го декабря, если бы ты был в городе?

— На Сенатской площади, ваше величество!»

Сходство несомненно,— но как переменилось представление о чести! «Не моя воля» — и моя воля. Моя честь, которая дороже присяги.

Да, Пушкин был не вполне историчен, когда видел в средневековом русском боярстве, именовавшем себя холопами государей, традицию независимости по отношению к тирании или когда романтизировал собственных предков, создавая нечто вроде рыцарской легенды о «суровом» и «мятежном» роде, якобы выступавшем к тому же на первых ролях. Может быть, отчасти это было потому, что для родового дворянина начала XIX столетия история была в некотором смысле семейным делом: ее творили в прошлом или, по крайней мере, в ней представительствовали люди, прямые потомки которых Пушкину были близко знакомы,— так отчего же и его предкам не выйти на авансцену истории? Может быть, дело было и в том, что поэту вообще нужны корни, нужна родословная, и если она его не вполне устраивает, он может даже придумать или полупридумать ее, как позже Лермонтов полупридумывал романтических предков, то шотландца Лермонта, то испанца Лерму.

Главным, однако, для Пушкина было утверждение в

---

[1] **Марина Цветаева**, Мой Пушкин, М., «Советский писатель», 1967, стр. 119.

обществе того, без чего, казалось ему, жить невозможно: личного достоинства, независимости. Этим проникнуто и государственное, и частное, и литературное самосознание Пушкина.

Он писал Александру Бестужеву из Михайловского, вспоминая об одном из самых сильных унижений, им испытанных, о службе у графа Воронцова:

«Мы можем праведно гордиться: наша словесность, уступая другим в роскоши талантов, тем пред ними отличается, что не носит на себе печати рабского унижения. Наши таланты благородны, независимы.

...Иностранцы нам изумляются — они отдают нам полную справедливость — не понимая, как это сделалось. Причина ясна. У нас писатели взяты из высшего класса общества. Аристократическая гордость сливается у них с авторским самолюбием. Мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или с одою, а тот является с требованием на уважение, как шестисотлетний дворянин,— дьявольская разница!»

Рылеев, узнавший об этом письме, счел его чудаческим: «Ты сделался аристократом: это меня рассмешило. Тебе ли чваниться пятисотлетним дворянством?» Пушкин ответил ему с горячностью:

«Ты сердишься за то, что я чванюсь 600-летним дворянством (NB. мое дворянство старее). Как же ты не видишь, что дух нашей словесности отчасти зависит от состояния писателей? Мы не можем подносить наших сочинений вельможам, ибо по рождению почитаем себя равными им. Отселе гордость etc.».

То, что Рылееву казалось ребячливой несамостоятельностью («И тут вижу маленькое подражание Байрону»), было чисто русской попыткой найти выход из чисто русского положения. Звание поэта в России в ту пору не могло само по себе обеспечить уважения, и Пушкин прибегает к «гарантии независимости», к своему происхождению.

Однако и эта гарантия оказывалась непрочной. Ведь внутренняя независимость Пушкина определялась в первую очередь вовсе не родовитостью его; происхождение призывалось на помощь, чтобы установить равновесие между независимостью внутренней и внешней, чтобы добиться не самоуважения (оно, слава богу, зависело от более значительных и менее случайных при-

чин), а уважения в глазах государства. Но равновесия не было.

Достоинство и гордость защищают с такой яростью лишь тогда, когда на них посягают — и постоянно. В пору, когда звание литератора еще не обеспечивало независимости, а звание родового дворянина уже не обеспечивало, когда все решали богатства и чины, в эту пору русский гений, имевший несчастье быть небогатым помещиком и коллежским секретарем, не мог не ощущать своей межеумочности.

Чем выше и благороднее было его чувство чести, тем меньше желали его признавать, тем беззащитнее оказывался Пушкин перед обществом самодержавной России.

«Невольником чести» гениально назвал Пушкина юноша Лермонтов. И неволя эта — тяжелейшая.

В 1820 году, когда Пушкин был переведен к Инзову, кто-то распустил слух, будто его высекли в тайной полиции. Гнев Пушкина был отчаянным, он едва не натворил серьезных бед, о чем писал пять лет спустя в неотправленном письме к императору Александру:

«Разнесся слух, что я был вызван в тайную канцелярию и высечен. Слух был давно общим, когда дошел до меня. Я почел себя опозоренным перед светом, я потерялся, дрался — мне было 20 лет! Я размышлял, не приступить ли мне к самоубийству или... Но в первом случае я сам бы способствовал к укреплению слуха, который меня бесчестил, а во втором я не смывал никакой обиды, потому что обиды не было: я только совершал преступление и приносил жертву общественному мнению, которое презирал... Таковы были мои размышления; я сообщил их одному другу, который вполне разделял мой взгляд. Он советовал мне начать попытки оправдания перед правительством: я понял, что это бесполезно. Тогда я решился выказать столько наглости, столько хвастовства и буйства в моих речах и в моих сочинениях, сколько нужно было для того, чтобы понудить правительство обращаться со мною, как с преступником. Я жаждал Сибири, как восстановления чести».

Конечно, вовсе не исключено, что Пушкин намеренно делал попытку показать царю, будто его дерзкие сочинения были спровоцированы самим обществом. Тем более что в письме содержалось и такое: «Я был глубоко тронут великодушными мерами правительства относительно меня, которые окончательно уничтожили смешную клевету...» Но само воспоминание об оскорбленной чести

так воспламенило Пушкина (через пять-то лет!), что даже по стилю письмо резко выделяется среди прочих пушкинских писем.

Верно заметил П. В. Анненков: «Вместо дельного и согласного с обстоятельствами письма из-под его пера вылился какой-то пламенный и фантастический монолог, в котором правдиво было только глубоко-возмущенное чувство, его подсказавшее» [1].

Чувство собственного достоинства, чувство личной чести, сознававшееся особенно остро оттого, что было в ту пору новоприобретенным, руководило героями четырнадцатого декабря. И оно же стало двигателем тех, кто хотел и мог быть внутренне независимым; проявления этого чувства были разными, но стимул — одним.

Оно заставило Пушкина написать это яростное, отчаянное и действительно полуфантастическое письмо (ибо не все в нем согласуется с фактами). Оно же толкнуло его к барьеру — защищать свою честь и честь жены.

Всё это было вопросом и личного самоощущения Пушкина, определенного особенностями положения и судьбы. Но и общим вопросом — тоже. Пушкин уловил и воплотил одну из основных перемен в жизни целой эпохи.

Трещина, как обычно, прошла через сердце поэта.

В «Скупом рыцаре» честь просто не могла не стать критерием оценки героев. И то, насколько она свойственна героям, и то, как они ее понимают, проверено опытным путем, испытано действием.

Результат опыта — горестный.

Лишь один Герцог — безупречный хранитель рыцарской чести: но ведь он-то как раз находится вне конфликта. Он своеобразный резонер трагедии, и его понятие о чести просто-напросто не подвергается личному, индивидуальному испытанию. Он может лишь ужасаться, глядя на других.

А остальные?

С Соломоном — все ясно. Тут о чести нет и помину, ростовщик принципиально беспринципен.

---

[1] П. В. Анненков, Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. 1799—1826, Спб., 1874, стр. 142.

Перевод с французского пушкинского письма взят мною из этой же книги — как наиболее выразительный из известных мне переводов.

Альбер дорожит своей честью. Но как он ее понимает?

Вновь цитирую книгу А. Гуревича:

«Его (средневекового рыцаря.— *Ст. Р.)* благородное происхождение и высокий общественный статус налагали на него обязательства, которые оставляли ему не много простора для раскрытия собственного «я»... Рыцарь именно исполняет свою роль, ни на минуту не забывая о зрителях, перед которыми он «играет», будь то король или его прямой сеньор, дама или такой же рыцарь, как и он сам. Представления о чести носили специфический характер: честь — не столько внутреннее сознание собственного достоинства, отличающие его от других, сколько слава, которой пользуется человек среди окружающих. Он видит себя глазами других, доблестью считается не особенность, а одинаковость, сходство данного рыцаря с остальными» [1].

Опять-таки это можно прямо сказать о пушкинском Альбере, с той, впрочем, малолестной поправкой, что Альбера уже коснулся распад и рыцарская норма им в достаточной степени вульгаризована. О нем пока что нельзя сказать: «совершенное отсутствие чести и честности», но его рыцарская честь все же слишком слабо и неуверенно сопротивляется чудовищному предложению Жида. Да и привычная «игра» перед сеньором и дамой скрывает, сдерживает вполне постыдные намерения: «А снял бы я, когда б не было стыдно мне дам и герцога».

Но если бы даже Альбер оставался в пределах строгой рыцарской нормы — и тогда мы никак не могли бы сказать, что его понятие о чести близко пушкинскому. Тонко чувствовавший характер средневековья, Пушкин отнюдь не соглашался — для себя и для своего класса — с таким толкованием чести, когда она означает «одинаковость, сходство с остальными» и нивелирование собственного «я». Напротив, для него честь была именно «внутренним сознанием собственного достоинства»,— мы об этом уже довольно говорили. И современное ему отделение понятия личной чести от служения царю — явление антифеодальное, новоприобретенное, невиданное прежде.

Кто противостоит Альберу в трагедии? Барон? В какой-то — даже в значительной — степени да. Уж он-то

[1] А. Я. Гуревич, Категории средневековой культуры, стр. 184.

не «воплощенная посредственность». Он выше нормы, она ему узка, его личность огромна, его представление о чести сверхъестественно — во всяком случае, для феодальных понятий. Он вырвался вперед — из ограниченности своей эпохи.

Но можно ли о нем сказать: невольник чести? Ни в коем случае!

Правда, он единственный из персонажей трагедии, в словах которого встречается слово «честь», и это не случайно. «В ней счастие, в ней честь моя и слава!» — говорит он о своей «державе», созданной богатством. И еще: «За злато отвечает честной булат». Но, оказывается, честь, как и счастие и слава, з а в и с и т от золота. А «честной булат», рыцарский меч, с л у ж и т золоту.

Сама честь оказалась невольницей денег. Она извращена.

Абсолютная свобода Барона, его неурезанная честь обернулись индивидуализмом — страшным и, хуже того, пошлым. Барон, во всех отношениях стоящий выше своего посредственного сына, падает еще ниже его, доходит до мелкой, глупой, повторю — пошлой лжи.

Все это, конечно, вовсе не значит, что Пушкин возлагал на Барона какие-то надежды, а после в нем разочаровался; нет, дело в другом. Точно так же, как в трагедии «Борис Годунов» значительностью царя Бориса он испытывал силу исторической неотвратимости, связанной с «мнением народным», здесь он значительностью, мощностью фигуры Барона испытывает неотвратимость и б е с ч е л о в е ч н о с т ь грядущего, буржуазного миропорядка.

(Скажу наперед, что схожую роль станут выполнять значительные герои иных драм — Сальери, Вальсингам, Князь из «Русалки»).

Проблемы «Скупого рыцаря» были для Пушкина наболевшими, потому что они были наболевшими для его времени. Эпоха, изображенная в этой трагедии, поставила вопросы, определившие характер пушкинской эпохи, и фигура Барона при всей ее временно́й определенности содержала вполне современный смысл.

Разумеется, средневековье и Возрождение не были для Пушкина аллегориями современной ему русской истории, но сила, извратившая рыцарскую душу Барона, была для поэта реальностью. Можно сказать, повседневностью.

Блок говорил, что на поэта, «сына гармонии», возложены три дела: «...во-первых — освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих — внести эту гармонию во внешний мир». Совершая два первых дела, поэт зависим только от себя самого. Но едва он начинает совершать третье, на его свободу посягают: «Здесь происходит знаменитое столкновение поэта с чернью» [1].

Это изначальная трудность искусства,— но как важно, что в одном из своих знаменитых стихотворений Пушкин из всей многоликой черни выбрал книгопродавца, торгаша, человека буржуазного будущего.

«Разговор книгопродавца с поэтом» — это встреча поэзии с капиталом в той его форме, которая поэтам наиболее знакома: в издательской. И книгопродавец говорит поэту слова, часть которых словно бы повторена потом в тексте «Скупого рыцаря»:

«Прекрасно. Вот же вам совет.
Внемлите истине полезной:
Наш век торгаш; в сей век железный
Без денег и свободы нет.
Что слава? — Яркая заплата
На ветхом рубище певца.
Нам нужно злата, злата, злата:
Копите злато до конца!»

Так мог бы сказать Жид, если бы умел философствовать подобно Барону. Или Барон, обладай он жизненным практицизмом Жида.

Неминуемые сдвиги Пушкин видел, понимал, ощущал — в буквальном смысле — в быту. Но не хотел принимать, и не только в этическом смысле, но — исторически.

Горько размышляя о гибели потомственного дворянства и связанного с ним комплекса рыцарских добродетелей, Пушкин не переставал надеяться отыскать выход из гибельного положения. Для этого он писал заметки «О дворянстве», для этого пытался вразумить великого князя — и то и другое уже после «Скупого рыцаря». Постоянные размышления воплотились и в «Скупом ры-

[1] Александр Блок, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 6, М.— Л., Гослитиздат, 1962, стр. 162, 164.

царе», хотя, весьма возможно, такой ясной задачи Пушкин перед собою не ставил.

И «маленькая трагедия» дала ответ более безиллюзорный, чем заметки или доводы в споре, даже поздние.

То, что так мешало самому Пушкину ощутить полноценность своего общественного положения, дано его герою Барону. В Бароне соединились знатность и богатство, не соединившиеся в Пушкине. И, соединившись, дали ему ощущение сверхъестественной свободы, неприкасаемого достоинства, абсолютной чести.

Но — ненадолго. Оказалось, что старая знатность и новое богатство, старая цель и новые средства не уживутся. Барону лишь кажется, будто деньги помогают ему оставаться самим собою, рыцарем. Знатность уже ничто по сравнению с богатством. Без его поддержки она может создать разве что жалкого Альбера, дворянина в мещанстве. Да и поддержка «буржуазного» богатства коварна: в самом Бароне буржуазное начало одерживает верх, «честной булат» служит золоту и рыцарь умирает с ростовщическими словами на устах.

Надежды на старую историческую силу больше нет. И быть не может. Противостоять черни и ее кумиру — золоту, противостоять до конца в пушкинскую эпоху мог только тот, кто сохранил личное достоинство напряженнейшей духовностью, верой в идеал, «виденьем, непостижным уму». В пушкинской лирике это — «рыцарь бедный». В действительности — сам Пушкин. В его драмах — Моцарт.

Но это дается им путем тяжелейшей борьбы с дисгармонией мира. История — в данный момент — не с ними, против них.

В «Скупом рыцаре» историческая закономерность представлена как закономерность: жестокая, но неостановимая. Эта «маленькая трагедия» — одна из самых больших и трудных побед пушкинского историзма.

III

„ДРУГ САЛЬЕРИ“



— Усерден ли по службе? — *Усерден.*
— Каковых способностей ума? — *Хороших.*
— Каков в нравственности? — *Аттестовался хорошим.*
— Каков в хозяйстве? — *Хорош.*

Из «Кондуитного списка Кавалергардского ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА Полка Поручика Барона Дантеса Геккерена».

Как вся вторая сцена «Скупого рыцаря» представляла собою один огромный монолог Барона, так вся первая сцена трагедии «Моцарт и Сальери», по сути дела, есть один монолог Сальери.

Шаг за шагом, год за годом следует Сальери по своей жизни, пытаясь понять, каким образом пал он до смертельной зависти, и вот-вот подойдет к кульминации монолога, к некоему душевному выходу. Душа его в последний раз мечется перед решением — уже неизбежным, но еще пугающим:

«Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!»

Правда, в отличие от монолога скупого рыцаря, здесь, словно эхо, отвечающее восклицанию Сальери, следует ремарка: *«Входит Моцарт».*

Но как входит?

Не как герой, способный что-то переломить в сюжете драмы или хотя бы внести в него нечто существенно новое, а словно бы как служебное доказательство основательности мыслей Сальери. Как аргумент, недостающий ему для окончательного приговора.

Кажется даже, что Моцарт вполне мог бы и не «входить». Вполне мог бы возникнуть в воображении Сальери, в его разговоре с самим собой, если бы то была не драма, предназначенная для зрителя, а поэма. Так «звонко скачущий» Медный всадник возникал в мозгу бедного Евгения, что не мешало нам разделять иллюзию героя, воспринимать ее как объективность.

Это не значит, что Моцарт художественно схематичен. Напротив, вместе с ним в драму входит дыхание

самой жизни, шум улицы, с которой Моцарт завернул в затворнический дом Сальери: естественны интонации его речи, непринужден смех,— но тем заметнее та странно служебная роль, какая поручена Моцарту в первой сцене. Происходит как бы столкновение несомненной жизненности его характера с откровенно «аргументной» функцией.

Вскоре Пушкин даст понять, зачем ему это нужно. А пока нам дана возможность остро ощущать это удивительное противоречие. Ибо — что вносит с собою Моцарт в сюжет драмы, в развитие мысли?

Только то, что хотел сам себе доказать Сальери. Моцарт приводит с собою «скрыпача», слепого нищего, который фальшиво играет арию из «Женитьбы Фигаро», чем потешает Моцарта и приводит в негодование Сальери. Это — для Сальери — доказательство тезиса «гуляка праздный».

Столь же прямо следует доказательство и тезиса «гений». Моцарт садится за фортепиано, и на этот раз Сальери уже не рассержен, а потрясен.

Естественно, что Сальери делает вывод: «Ты, Моцарт, недостоин сам себя». Или — что по форме несколько деликатнее: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; я знаю, я».

«Ба! право? может быть...» — беспечно отвечает Моцарт, сводя все высокие рассуждения Сальери о природе творчества к низкой прозе: «Но божество мое проголодалось». И — уходит. После чего монолог Сальери может, наконец, продолжиться. Он был прерван, как говорится, на самом интересном месте, на почти готовом, но все еще не принимаемом решении. И вот решение принимается — после того, как Моцарт великолепно подтвердил, что «недостоин сам себя» (гуляка праздный недостоин своего великого дара):

«Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить — не то, мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой...»

Появление гения в открыто второстепенной роли — это не может не озадачить. И я понимаю Д. Д. Благого, который в удивлении остановился перед столь явным нарушением иерархии, объяснив его, впрочем, таким образом:

«Пушкин действует с гениальным расчетом великого зодчего художественного слова. Пушкин не дает Моцарту ни одного монолога, зато он раскрывает гениального музыканта непосредственно в его великих созданиях... В пьесе не исполняется ни одного музыкального произведения Сальери... Трем монологам Сальери в точности соответствует троекратное исполнение произведений Моцарта»[1].

Авторитетнейшему пушкинисту, пожалуй, можно возразить.

Я уж не говорю о том, что одно из этих трех исполнений — пиликанье слепого скрипача, заставившее хохотать даже самого Моцарта и, стало быть, вряд ли способное доказать зрителю (и тем более читателю) моцартовскую гениальность. Если на то пошло, с этим пародийно искажающим великую музыку «исполнением» вполне мог бы соперничать мотив из «Тарара», оперы Сальери,— мотив, который с удовольствием, и, надо полагать, не фальшивя, напевает Моцарт. Так что даже арифметический подсчет (3:0 в пользу Моцарта) здесь не совсем точен.

Но еще труднее согласиться с предположением, будто автор-поэт мог полагаться на игру персонажа-композитора, надеясь тем самым возместить недостаточность словесной характеристики и поправить свои дела за счет Моцарта.

Пушкин вовсе не надеялся на это, и не зря созданиям Моцарта, которые тот исполняет сам, не оставлено в ритмике трагедии ни единой стопы. Произведениям, которые, по мнению Благого, должны сюжетно и идейно уравновесить монологи Сальери, не нашлось места даже внутри строчки:

«Моцарт
...Ну слушай же.
(*Играет.*)

Сальери
Ты с этим шел ко мне
И мог остановиться у трактира...»

Пушкин не позаботился о том, чтобы ремарка «*Играет*» совпадала хотя бы с концом стиха.

---

[1] Д. Д. Благой, Творческий путь Пушкина (1826—1830), стр. 636.

То же в другом эпизоде:

«Моцарт
(бросает салфетку на стол).
Довольно, сыт я.
(Идет к фортепиано.)
Слушай же, Сальери,
Мой Requiem.
(Играет.)
Ты плачешь?

Сальери

Эти слезы
Впервые лью: и больно и приятно...»

И т. д. Продолжительность «Реквиема» приравнена к мгновенности действия *«идет к фортепиано».*

Это, конечно, не значит, что Пушкин не предназначал своей драмы для сцены, но, во всяком случае, на этот раз он мало думал о трудностях, которые ставит перед исполнителями: ведь им же как-то придется исхитриться и выдержать стихотворный ритм вопреки игре Моцарта.

Вместе с тем роль музыки, в том числе и смешного пиликанья слепого скрипача, в самом деле велика в драме. Только музыка служит не столько для характеристики Моцарта, сколько для характеристики Сальери.

Именно так, моцартовская музыка больше имеет отношения к анализу и развитию характера убийцы Моцарта.

Когда играет нищий скрипач — тут реакция обоих героев равноправна. Моцарт не боится снижения собственной музыки, он радуется невольной пародии, как дитя; «жрец» Сальери относится к ней брюзгливо, но оба равно проявляют себя в этой ситуации. Однако в двух других случаях, когда за фортепиано садится сам Моцарт, его игра отражается главным образом на психологическом состоянии Сальери. Это его она характеризует, его заставляет раскрыть перед нами душу.

Снова та же странность: музыка гения оказывается в роли аргумента для рассуждений Сальери.

Особенно явно все это в первой части трагедии. Во второй, если исходить хотя бы из простого количества строк, отданных обоим героям, положение несколько меняется. Но и тут Сальери задает тон. Он начинает вторую сцену, он ее заканчивает, он, наконец, совер-

шает главное деяние пьесы — отравляет Моцарта. А Моцарт в основном оттеняет своими словами драматизм происходящего: делится с Сальери тревожными предчувствиями и т. п.

Почему же трагедия выстроена именно так, а не иначе?

* * *

Прежде всего само «косноязычие» Моцарта, по выражению В. В. Виноградова, есть противостояние «высокопарному и торжественному» Сальери [1].

В самом деле. Вот как излагает Моцарт содержание своего нового творения:

«Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом — хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...»

Обилие оговорок и запинок, совершенно детское: «иль что-нибудь такое», выделенное среди белых стихов наивно-небрежной, словно подтанцовывающей рифмой («гробовое — такое»),— все это не случайно у Пушкина, с неприязнью относившегося к рассудочным «планщикам». «Косноязычие» Моцарта здесь не только обаятельно своей естественностью, оно еще и по-своему мудро. «Иль что-нибудь такое» — это сказано очень точно: музыку нельзя перевести на язык слов, и потому Моцарт сам сознает приблизительность своего пересказа. Его сбивчивое и бестолковое объяснение — проявление художественного такта, недоступного «планщику» и «алгебраисту» Сальери, связанному — это Пушкин подчеркивает — с искусством уже чуждого для Пушкина XVIII века, с нормативной эстетикой классицизма.

Гуковский заметил, что «Сальери выступает перед нами как человек просветительской культуры, рационалист и скептик, смеющийся над мечтами, предчувствиями, романтическими порывами духа («И полно! Что за страх ребячий! Рассей пустую думу...» и т. д.) [2].

---

[1] См.: В. В. Виноградов, Стиль Пушкина, М., Гослитиздат, 1941, стр. 478.

[2] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 306.

О том, что рационализм Сальери связан для Пушкина именно с просветительским XVIII веком, говорит, по мнению Гуковского, и упоминание приятельства Сальери и Бомарше, а также то, что о самом Бомарше — как о предполагаемом отравителе — Сальери высказывается, цитируя Вольтера: «он слишком был смешон для ремесла такого».

Моцарт, напротив, антирационалистичен.

«Иль что-нибудь такое» — не исключение в его речи. Моцарт вообще говорит сбивчиво, иной раз нескладно и всегда простодушно. Если для Сальери процесс творчества — святыня, жречество («Быть может, посетит меня восторг и творческая ночь и вдохновенье»), то в устах Моцарта эта самая «творческая ночь» обретает ничуть не торжественные черты:

«Намедни ночью
Бессонница моя меня томила,
И в голову пришли мне две, три мысли».

Здесь даже «намедни» появляется неспроста: это вызывающе бытовое, низкое слово. Вспомним, что сам Пушкин в «Путешествии Онегина» с лукавым удовольствием применил его в целях полемических:

«Порой дождливою намедни
Я, завернув на скотный двор...» —

после чего последовал взрыв комического ужаса:

«Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!
Таков ли был я, расцветая?
Скажи, фонтан Бахчисарая!..»

«Прозаические бредни» Моцарта, оскорбляющие слух Сальери, милы Пушкину, давно отвергшему «роскошное красноречие». Ему приятно простодушное, чуть ли не физиологическое объяснение причин возникновения великой музыки — всего-то навсего бессонницей. Пушкину самому такое было свойственно в высшей степени, он даже — в частных письмах и в стихах, не назначавшихся публике,— заходил куда дальше Моцарта в беззаботно-озорном описании «творческого процесса»:

«Бумаги берегу запас,
Натугу вдохновенья чуждый,
Хожу я редко на Парнас
И только за большою нуждой».

Это привилегия гения — писать о своей работе почти неуважительно (и, может, естественная стыдливость, не пускающая посторонних в тайное тайных, останавливающая их на пороге хоть шуткой). Ремесленник выражается иначе: он переполнен самоуважением, и оно толкает его к тяжеловатой напыщенности.

Учитывая это, рискну предположить ерническую (и, конечно, непреднамеренную) аналогию с «Моцартом и Сальери» среди вольных стихов Пушкина:

«К кастрату раз пришел скрыпач,
Он был бедняк, а тот богач.
«Смотри,— сказал певец (— — —),—
Мои алмазы, изумруды —
Я их от скуки разбирал.
А! кстати, брат,— он продолжал,—
Когда тебе бывает скучно,
Ты что творишь, сказать прошу».
В ответ бедняга равнодушно:
— Я? я (— — —) себе чешу».

Нетрудно представить, как этот ответ (да еще «равнодушный», вялый, стало быть, данный, словно нечто само собой разумеющееся) должен был обидеть богача-кастрата. Потому что — к чему же тогда с таким трудом накопленные алмазы и изумруды, если ими не возместить телесной обделенности, не устранить жестокой разницы между полноценным человеком и евнухом?

Сальери тоже скопец, и он ненавидит творчески потентного Моцарта. Когда тот шутя касается вопросов, к которым его друг-соперник не решается приступить иначе, как молитвенно преклонив колени, для Сальери эта легкость сродни небрежному ответу «скрыпача» из озорного стихотворения. Он видит в этом и цинизм и нестерпимую обиду.

Вот какую важную роль играет в трагедии «косноязычие» Моцарта. Вот почему так презренна для Сальери и очаровательна для Пушкина ребяческая моцартовская наивность, с какою тот говорит о собственной гениальности или заботится о судьбах мира:

«Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству».

Но тут нужна оговорка, существенная, хотя и не всегда принимаемая в расчет.

Много раз писали, что столкновение Сальери с Моцартом неизбежно прежде всего потому, что Сальери — музыкальная посредственность, испытывающая естественную зависть к гению. Мне кажется, это не совсем так, как не вполне верно и категорическое утверждение Гуковского, придерживающегося прямо противоположной точки зрения:

«Моцарт и Сальери» — не пьеса о конфликте таланта и гения, тем более не пьеса о конфликте бездарности и гения. Сальери — не бездарность. Он знал и вдохновение, признак таланта... А разве его детские волнения и сладкие слезы — не признак его таланта?.. И разве не весь он принадлежит безраздельно искусству? «Моцарт и Сальери» — это пьеса о конфликте, о трагическом столкновении двух эстетических типов, двух художественных культур, за которыми стоят и две системы культуры вообще» [1]. (Имеются в виду классицизм, воплощенный Сальери, и романтизм, как считает Гуковский, представленный Моцартом.)

Можно, между прочим, возразить, что такая трактовка конфликта трагедии слишком замыкает его внутри искусства, в то время как проблемы искусства здесь неотрывны от проблем бытия. Но дело не только в этом. Неправота обеих точек зрения в том, что они полностью отрицают одна другую.

Сальери талантлив — но был, а не есть. Гуковский оказался бы совершенно прав, ограничься он перфектом («знал») и не обратись к настоящему времени («принадлежит»).

И тот же Сальери бездарен — но это следствие, а не причина.

Конфликт между Сальери и Моцартом не статичен, вот в чем дело. Он дан в динамике, и не случайно Пушкин прослеживает всю жизнь Сальери. Тот *идет* к преступлению и *приходит* к нему.

---

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 305—306.

Конечно, нужно было появиться Моцарту, чтобы окончательно созрел ужасный замысел, чтобы стала очевидной готовность к убийству. Но и сам Сальери должен был к этому моменту проделать свою эволюцию.

Пушкин совсем не зря сообщает нам (хотя бы и устами Сальери), что тот прежде «зависти не знал»:

«Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей,
Товарищей моих в искусстве дивном».

Может быть, дело в том, что просто некому было завидовать? Нет, среди тех, к кому Сальери не знал зависти, назван не только Пиччини, чей успех для Сальери сомнителен, ибо тот «пленить умел слух диких парижан», но и великий Глюк, чье превосходство над собою Сальери признает беспрекословно, как и превосходство «Гайдена».

Сальери строго справедлив — в границах, доступных его пониманию (в границах, отнюдь не узких); он не терзается завистью ни к Глюку, ни к Гайдну, потому что их превосходство над ним понятно и закономерно: они, как и он, много работают, но к тому же обладают большим, чем он, талантом,— так что же удивительного, если они добиваются большего успеха? Все правильно. Все подвластно количественному исчислению.

Моцарт этому исчислению неподвластен. Разница между ним и Сальери не только в том, что они разно одарены, но и в том, что по-разному распорядились своими природными дарованиями... если только тут уместно волевое словцо «распорядились» и если качественное различие само по себе не диктует выбор пути.

Гений и тем более талант — не некая вечная данность. Мы знаем много, слишком много случаев, когда даже истинный талант, вступив на путь насилия над самим собой, расплачивался бесплодием и бездарностью. Да и гений... Не является ли одной из причин тяжелейшего гоголевского кризиса (и, быть может, его важнейшей причиной) попытка художника подчинить свой вольный гений догмам?

Так или иначе, эта проблема существует. И волновала она не только Пушкина.

В романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» прослежен путь, ведущий вниз музыкального гения Адриана Ле-

веркюна. Конечно, проблематика романа исторически специфична, помечена XX веком (как известно, прототипом Леверкюна был отец додекафонизма Шёнберг), но за ней и вековечная трагедия таланта, вступившего в сделку с дьяволом, который в романе вполне материален. Адриан Леверкюн — это сам Моцарт, превратившийся в Сальери, и превращение выражено не только эстетически, падением таланта, но и нравственно. Сальери поднял руку на Моцарта, Леверкюн — на Бетховена. На его шедевр:

« — Я понял, *этого быть не должно.*

— Чего, Адриан, не должно быть?

— Доброго и благородного,— отвечал он,— того, что зовется человеческим, хотя оно добро и благородно. Того, за что боролись люди, во имя чего штурмовали бастилии и о чем, ликуя, возвещали лучшие умы, этого не должно быть. Оно будет отнято. Я его отниму.

— Я не совсем тебя понимаю, дорогой. Что ты хочешь отнять?

— Девятую симфонию,— отвечал он. И к этому, сколько я ни ждал, уже ничего не прибавил».

Путь Сальери — это путь таланта к посредственности. Не Моцарта, конечно, не гения, но несомненного таланта, того, в ком есть (была) частичка Моцарта. В момент, изображенный в трагедии, Сальери уже скопец, но именно у ж е. Он не был обделен природой, он сам себя оскопил, выхолостив в душе художническое начало, которое ему было подарено природой (тут Гуковский, несомненно, прав):

«Родился я с любовию к искусству;
Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался — слезы
Невольные и сладкие текли».

Это частичка Моцарта, это если еще и не сам по себе художнический дар, то очевидная расположенность к нему, та «духовная жажда», которая отличает от простых смертных того, к кому может снизойти вдохновение, «божественный глагол». Ибо — почему оказался избранником бога герой пушкинского стихотворения «Пророк»? Ведь до того момента, когда ему явился шестикрылый серафим, язык его был грешным, «и празднословным и лукавым», зрение и слух — самыми обычными, Но он был — «духовной жаждою томим».

Томим ею и мальчик Сальери. Проблески моцартианства в нем есть,— он сам позже погасит их в себе.

«Отверг я рано праздные забавы» — то есть отринул жизненную полноту, устранил «лишние» впечатления и фанатически «предался одной музыке».

«Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию».

Это словарь духовного аскетизма: «сухую», «умертвив», «как труп». Даже свою комнату Сальери по-монашески назовет кельей.

Моцарт тоже не раз вспомнит о своем доме. «Но дай, схожу домой, сказать жене, чтобы меня она к обеду не дожидалась». «Недели три тому, пришел я поздно домой». «На третий день играл я на полу с моим мальчишкой». Упоминания случайные, мгновенные, но за ними нормальный, немного безалаберный быт, естественные человеческие отношения, одним словом — жизнь.

У Сальери не жизнь, а аскеза. Не дом, а келья.

«Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновенья,
Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
Пылая, с легким дымом исчезали».

Вот он — момент самооскопления. Уничтожаются плоды истинного вдохновения, стоившие слез (родственных тем, «невольным и сладким» слезам детства), уничтожаются звуки, «мной рожденны», собственные детища, и навсегда уходит способность рождать их. Воспоминание не эпично, оно еще сохраняет следы боли, которые испытывал Сальери во время этой мучительной операции.

Холодно смотрит алгебраист Сальери на то, как горят его создания. Но тот Сальери, в котором еще что-то осталось от сына гармонии,— тот страдает. «Мной рожденны» — это ощущение кровной связи, которую только с кровью и можно порвать. Ведь не «написаны», не «сочинены» — «рожденны».

И вот они-то — детища, своя плоть и кровь — «пылая, с легким дымом исчезали». В эпитете «легкий» — неж-

ность и горечь. То, что досталось и сто́ит так дорого, превращается в легкий дым. В невесомость. В ничто.

Впрочем, на этом ощущение боли разом прерывается. Сына гармонии больше нет. Остался логик и алгебраист, остался самодовольный скопец, перебирающий свои «алмазы, изумруды», перечисляющий успехи:

«Усильным, напряженным постоянством
Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась; я в сердцах людей
Нашел созвучия своим созданьям».

Только что, на наших глазах, Пушкин, несомненно, сочувствовал Сальери: ведь тот был еще творцом. Строка «пылая, с легким дымом исчезали» — это сострадание художника художнику. А в чеканном, мерном, самодовольном перечислении успехов нет и следа Пушкина. Он брезгливо отстранился от Сальери, ничего своего не вложив в эти пять стихов.

Попробуем представить себе, что именно эти строчки почему-то были прежде неизвестны и вдруг разыскались на архивном пожелтелом листке. Узнали бы мы Пушкина? Вряд ли. Его трудно узнать в этой чванной интонации, в однообразном синтаксисе, который, кажется, уже сам по себе передает самодовольство.

Конечно, сопереживание автора даже с самым ненавистным героем — дело естественное. И вскоре, едва Сальери заговорит, например, о муках совести, в его страдальческих словах вновь прозвучат пушкинская сила и пушкинский гений. Но как характерно, что именно в своем скопческом самодовольстве Сальери говорит безлико и бездарно.

Он и дальше не перестанет внушительно перебирать алмазы «любви горящей, самоотверженья, трудов, усердия, молений...». Подобно скупому рыцарю, будет он любоваться своими заслугами, и как Барон приходил в ужас, что его сокровища достанутся «безумцу, расточителю молодому», так Сальери ужаснется несправедливости судьбы, подарившей гений «безумцу, гуляке праздному» (аналогия, замеченная В. Непомнящим).

Существенно, кстати, что ни для Барона, ни для Сальери слово «безумец» отнюдь не имеет того почтительного смысла, к которому мы уже привыкли («Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой»). Для них оно значит: глупец, дурак.

Дело сделано. Сальери теперь уже не носит в себе частички Моцарта. Отныне он скопец, завистник, потенциальный убийца. К уничтожению Моцарта он пришел через убийство проблесков моцартианства в самом себе.

«Сальери начинал свою жизнь музыканта с того, что убивал звуки и препарировал труп музыки. Он начинает с убийства и кончает убийством» [1],— заметил Даниил Гранин в своем эссе «Священный дар».

Это верно. Конечно, огромен путь от насилия над собственным талантом до насилия над жизнью Моцарта; настолько огромен, что его конец может показаться независимым от начала. Но и то и другое — два нарушения гармонии, высшей осмысленности бытия, цельности духовной жизни, два нарушения, оказавшихся в одном ряду, пусть первое из них еще робко, а второе — страшно. Но «холодная» расправа с собственными рукописями (именно холодная — запомним для будущего это слово) — уже не первоначальная, а срединная веха на этом неотвратимом пути.

Убивая «звуки, мной рождённы» за то, что они не соответствовали алгебре, Сальери уже готовился к убийству Моцарта — все за то же несоответствие. Нужды нет, что сам он о том и не подозревал. «Внутреннее» убийство предшествовало «внешнему». Второе стало преступлением перед миром. Первое было преступлением перед самим собой.

* * *

Драма художника, драма нереализованных и извращенных возможностей вообще занимала Пушкина в различных, порою едва ли не противоположных проявлениях.

«Родился я с любовию к искусству»,— говорит Сальери. И тут возникает еще одна ассоциация — довольно неожиданная, однако, думаю, естественная.

«*Быть может*, он для блага мира
Иль хоть для славы был рожден...»—

(Курсив мой.— *Ст. Р.)*

это Пушкин пишет уже не об убийце, но об убитом, не о палаче, но о жертве. О Ленском.

---

[1] Д. Гранин, «Священный дар».— «Новый мир», 1971, № 11, стр. 198.

Обратим внимание, как построены две строфы шестой главы «Онегина», в которых набросаны два варианта возможной судьбы Ленского:

«Поэта,
Быть может, на ступенях света
Ждала высокая ступень.
Его страдальческая тень,
Быть может, унесла с собою
Святую тайну, и для нас
Погиб животворящий глас...»

Важное слово в этой строфе — «рожден». Всякий человек рождается для лучшего, только для него. И настойчиво повторяющееся «быть может» — это надежда, допущение. Ведь строки: «Любовь еще, быть может, в душе моей угасла не совсем» значат только вот что: как хотелось бы, чтобы и в самом деле еще не угасла. Не больше. Стихи эти — о прошедшей любви, которой не вернуть, хотя это и бесконечно обидно.

Так же и в «Онегине» Пушкин выражает всего лишь надежду, что, быть может, Ленский был рожден не напрасно.

Однако, к несчастью, куда вероятнее, что реальной жизни удалось бы уничтожить, опошлить его призвание. И тон следующей строфы контрастен предыдущей:

«А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел...»

Как все не случайно у Пушкина! Только что звучали элегические, но одухотворенные надеждой «быть может»,— и вот уже совсем иначе, гораздо тяжелее звучит: «может быть».

Противоположность их смысла подчеркнута тем, что они представляют собою два одинаковых слова, обменявшихся местами. Впрочем, не только в этом дело. «Быть может» в первой строфе — это вводное слово, подпертое запятыми, выражающее предположение, надежду, модальность. «Может быть» от запятых свободно, это сказуемое, это почти утверждение.

Однако — дальше:

«Прошли *бы* юношества лета:
В нем пыл души *бы* охладел.
Во многом он *бы* изменился,
Расстался *б* с музами, женился,

В деревне, счастлив и рогат,
Носил *бы* стеганый халат,
Узнал *бы* жизнь на самом деле,
Подагру *б* в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,
И наконец в своей постеле
Скончался *б* посреди детей,
Плаксивых *баб* и лекарей».

Там, как робкая надежда, звучало «быть может». Здесь, как неотвратимость, звучит — «бы». Звучит так упорно, что даже в тех строчках, где нету этой безнадежной частицы, она откликается, как бубнящее эхо:

«А может *быть* и то: поэта
О*бы*кновенный ждал удел...
...Плаксивых *баб* и лекарей».

Это не столько два возможных варианта одной судьбы, сколько общая картина жизни. Человек рождается «для блага мира», и, «быть может», как это ни маловероятно, высокое предназначение сбудется. Но скорее всего —нет. «Жизнь на самом деле» скажет свое неумолимое слово.

Вот мечтательная, почти в духе стихов самого Ленского лексика первой строфы: «страдальческая тень», «святая тайна», «животворящий глас», «гимн времен». И вот земные, прозаические реалии второй строфы: «стеганый халат», «подагра», «бабы», «лекари», «пил, ел, скучал, толстел, хирел»...

Трагична гибель Ленского. Но куда трагичнее для Пушкина тот обыкновенный путь почти неизбежного опускания, который Ленский, по-видимому, проделал бы. И, вероятно, пуля Онегина — это спасение в глазах Пушкина. Он тем самым уберег Ленского от наипечальнейшей перспективы, от опровержения всех самых лучших надежд; пусть они хоть и не сбылись, однако могли же сбыться, как полуобещает нам прекраснодушное «быть может»...

Сальери тоже трагичен. По-иному, по-своему, но трагичен. Он ведь также был рожден «с любовию к искусству», то есть «для блага мира, иль хоть для славы». Но не сумел исполнить предназначения.

В. Непомнящий в превосходной статье о сказках Пушкина заметил, что если в «Повестях Белкина» идеи Пушкина выражаются на уровне «быта», то в «маленьких

трагедиях» — на уровне «бытия»[1]. (Чтобы не обеднять чужой мысли, добавлю, что в сказках Непомнящий находит уровень «сверхбытия»).

Тут примерно то же. Ленский испытан бытом, Сальери — бытием. Первый, скорее всего, был обречен на то, чтобы стать пошлой заурядностью. Второй стал сверхчеловеком, присвоившим право решать судьбу Моцарта. Ленский побежден дисгармонией жизни (или мог быть побежден ею). Сальери сам вносит в мир дисгармонию, разрушение, убийство. Разница велика, что говорить. Но и там и тут происходит гибель личности, Ленского или Сальери.

Они — два антипода, два человеческих полюса, но законы жизни ведут обоих к внутреннему краху.

Трагедия Сальери — трагедия многих художников (хотя, конечно, не только художников), которые не смогли или не захотели остаться верными своему призванию. У них бывали разные соблазны, разные степени виновности — перед миром или только перед собой (одни убивали только себя, а другие — других), но все это было проявлением одной закономерности, изменой одному и тому же: чего так жаждал и о чем так мечтал Пушкин — духовной независимости, «тайной свободе».

От этого-то и отказался Сальери:

«Что говорю? Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?»

Конечно, измена Сальери самому себе отнюдь не мелкокорыстна. Одно дело — последовать за Глюком, другое — трепетно внимать какому-нибудь курфюрсту. Но даже за великим Глюком нельзя идти, отрекаясь от себя. Даже принимая великие открытия в искусстве, нельзя ставить себе в заслугу именно «безропотность».

«Безропотно» — та тонкая грань, которая отделяет здесь «хорошее» от «дурного», отсутствие косности от измены себе.

---

[1] В. Непомнящий, Симфония жизни.— «Вопросы литературы», 1972, № 3, стр. 124.

Эта грань в характере Сальери всюду тонка, почти незаметна, так что у него есть все основания для самоуважения. И в то же время она — решающая.

«Я сделался ремесленник... Поверил я алгеброй гармонию...» Что здесь дурного? Разве ремесло не необходимо художнику? Разве алгебраический анализ — такой уж враг гармоническому синтезу? Конечно, нет. Все это — качества весьма почтенные. Но вспомним тот аскетический словарь, каким пользуется Сальери, говоря об этом: «сухую», «умертвив», «как труп». И почтенные качества оборачиваются своей наиопаснейшей крайностью.

«Кельей» называет свой дом Сальери. Но разве у самого Пушкина в стихотворении «19 октября», где ссыльный поэт в одиночестве пьет за друзей, не было строки: «Пылай, камин, в моей пустынной келье...»? Да, была. Но пустынной (то есть в пушкинском смысле — одинокой) кельей жилище поэта стало не по его воле. Сальери же сам отъединился от жизни и людей. И даже огонь в его келье не развеивает тоску, как у Пушкина, а совершает страшное дело: «Я жег мой труд и холодно смотрел...»

И тут тоже есть слово — всего одно слово! — которое намечает все ту же неумолимую грань. «Я жег мой труд...» — казалось бы, это естественное недовольство художника самим собой. Или трагический кризис души — как у Гоголя. Или (к Сальери это не относится, но Пушкину было знакомо) уничтожение рукописи из страха за свою свободу и жизнь; так Пушкин сжег десятую главу «Онегина» и записки. Но Гоголь, бросив в камин рукопись «Мертвых душ», лег на диван и заплакал. Пушкин, сжигая бесценные строки, отчаянно пытался спасти их, оставляя хотя бы шифровку. Сальери смотрит «холодно».

Да, грань — решающая. Но столь же важно, что она и тонка, что если не побуждения, то поступки Сальери понятны Пушкину...

Как известно, даже в пушкинские времена далеко не было уверенности в том, что Сальери действительно убил Моцарта. То была всего лишь одна из версий, хотя Пушкин ей доверял всерьез. Однако и доверяя, был принужден отбиваться от упреков в исторической небрежности (Катенин даже считал, что, предъявляя Сальери недоказанное обвинение, Пушкин обесценивал все достоинства своей трагедии); я думаю, не исключено даже

и то, что его самого посещали сомнения. Во всяком случае, его фраза: «Завистник, который мог освистать «Дон Жуана», мог отравить его творца»,— больше похожа на запальчивое самооправдание поэта, чем на хладнокровную уверенность историка.

Сегодня же и вовсе доказано, что Сальери не был отравителем. Научная сессия Центрального института моцартоведения в Зальцбурге слушала в 1964 году доклад «Легенда об отравлении Моцарта» и реабилитировала Сальери. Поэтому когда у современных исследователей возникает желание объявить пушкинскую интуицию точным знанием, им приходится прибегать к косвенным уликам.

Музыковед И. Бэлза пишет, что «хищный облик Антонио Сальери» [1] вполне достоверен у Пушкина, ибо Сальери вообще был человеком грязным. Бетховен, например, обвинял его в интригах, Шуберту он отказался помочь в трудную минуту, у «великого Глюка» Сальери простонапросто украл рукописи и выдал за свои.

Возможно, так оно и было в действительности; дело, однако, в том, что к Сальери *пушкинскому* все предполагаемые пакости его исторического прототипа отношения не имеют. *Этот* Сальери — не гнусный интриган, не элементарный эгоист, не мошенник. Он — незауряднейшая, крупная личность, заслуживающая право называться трагической.

Сальери и не лжец. Когда он говорит, что прежде наслаждался «трудами и успехами друзей», нет оснований не верить ему. И вовсе невозможно не доверять искреннейшим строчкам:

«Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно?
Никто!.. А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую: глубоко,
Мучительно завидую.— О небо!»

Тот, кто так страстно сознает свое падение — от «гордого» до «презренного», кто сравнивает себя со змеей, изображенной с крайним отвращением, кто сам себя тер-

---

[1] И. *Бэлза*, Моцарт и Сальери (об исторической достоверности трагедии Пушкина).— В сб. «Пушкин. Исследования и материалы», т. 4; М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 243.

зает троекратным повторением позорных слов: «завистник... завидую... завидую...»,— он, уж конечно, не вульгарный завистник. Сальери даже в скопческом своем состоянии незауряден, в нем еще бродят воспоминания о чести, и тем самым он имеет право на наше внимание, временами чуть ли не сочувственное. Если не к нему самому и тем более не к его деянию, то к душевной его потенции, которая реализовалась так уродливо.

Мы говорили о «косноязычии» Моцарта как о том, что привлекло в нем Пушкина в пику рационалисту и аналитику Сальери. Но в том же «косноязычии» и указание на размеры сюжетной роли, отведенной в драме Моцарту.

Если Сальери сложен и многогранен, то о Моцарте, таком, каков он в трагедии, этого сказать нельзя. В нем Пушкин воплотил только часть личности гения (то есть — своей личности), наихарактернейшую, но и лишенную его собственного гигантского ума, широчайших размышлений, трудных отношений с веком. Вероятно, это было совершено затем, чтобы уж зато естественность, вдохновенность, детскость вышли предельно очищенными от всех примесей. Пушкинский Моцарт — это ребяческая наивность, квинтэссенция антирассудочности, он — светлая, солнечная тень от объемной, грузной трехмерной фигуры Сальери (если взять и допустить такой оптический нонсенс).

Моцарт — сердце, но не ум.

Правда, зато один-единственный раз он вдруг поднимается до мудрости, недоступной всей логике сальерианства,— когда говорит о несовместности гения и злодейства.

Эта фраза — скрытая цитата, которой Моцарт отвечает на другую цитату, такую же скрытую. Сальери скажет (цитируя Вольтера), что Бомарше был слишком смешон, чтобы стать отравителем, а Моцарт ответит словами из авторского комментария к поэме Лемьера «Картина» (1769), где говорится следующее: «Часто повторялось, что для того, чтобы придать более истины распятому, Микеланджело заколол кинжалом натурщика на кресте... Никогда еще момент вдохновения не мог быть моментом преступления, я даже не могу поверить, чтобы преступление и гений были совместны».

Вывод о том, что художественный гений и преступление несовместны, здесь рождается из размышлений, за этими размышлениями — подытоженный опыт человече-

ства («никогда еще момент вдохновения не мог быть...» и т. д.). В устах Моцарта та же мысль лишена рассудительной интонации, она внезапна, как озарение:

«Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ль?»

Это не итог сопоставленных и проверенных фактов, это мудрость веры, для которой факты даже не обязательны, для которой важнее не проверить, а поверить, довериться проницательности собственного сердца. «Он же гений...» — вот и весь разговор. «...Как ты да я» — значит, и спорить не о чем. Ведь мы с тобой не способны на убийство,— «не правда ль?»

Там, у Лемьера, доказательство шло от общего к частному: поскольку вдохновение никогда не соседствовало с преступлением, стало быть, Микеланджело оклеветан.

Здесь, в драме Пушкина, наоборот, частное («ты да я») мгновенно сообщает непререкаемость общему закону. Доверчивый, как дитя, Моцарт всех мерит по себе самому — и Бомарше и Сальери. Разумеется, это наивно, но именно наивность и алогичность приводят его к озарению, которое сразит в конце концов логичнейшего Сальери.

В словах Моцарта звучит: не могу допустить... не верю... такого не бывает... а если и бывает, то не должно быть!

И разве не так? Разве гений и злодейство **должны быть** совместны?

Между умом и мудростью — не количественное различие. Мудрость не просто «большой ум», она, может быть, ум, который понял, что не беспределен, что не все познано и не все познаваемо, что нужны допущения, догадки, прозрения. Оттого гений, человек мудрости и прозрения, может чаще ошибаться, чаще попадать в плен к иллюзиям, чем просто умный человек. Мудрец Пушкин был куда доверчивее, куда чаще заблуждался, чем, скажем, умница Вяземский; многие попросту не замечали его огромного ума, и даже его друг Баратынский, лучше многих его знавший и понимавший, с изумлением писал жене в 1840 году:

«Я был у Жуковского, провел у него часа три, разбирая ненапечатанные новые стихотворения Пушкина. Есть красоты удивительной, вовсе новых и духом и формой.

Все последние пьесы его отличаются — чем бы ты думала? — силою и глубиною»[1].

Тот взлет мудрости, который Пушкин единожды подарил своему Моцарту, тоже (во всяком случае, сперва) не оценен Сальери. Да и сам Моцарт недаром тут же спрашивает у Сальери, согласен ли тот с ним, присовокупляя к своему высказыванию: «Не правда ль?»

Прелестное рассуждение о том, что не всем же заниматься вольным искусством, надо кому-то заботиться и о низких нуждах, тоже кончалось доверчивым: «Не правда ль?» Моцарт все время обращается к Сальери за одобрением собственных суждений, он доверяет его уму больше, чем своему, как бы прислоняясь к плечу старшего и опытного друга.

Еще бы — Сальери так умен.

В его речи не встретишь ни бытового «намедни», ни легкомысленного «ба! право? может быть...», ни наивного «как ты да я»... Сальери — виртуоз логики. Цепь его размышлений неразъединима, звено цепляется за звено,— и в том-то состоит трагический парадокс, о котором шла речь, что бытие и искусство Моцарта для логической системы сальерианства всего только аргумент, абстракция, функция.

Живому, веселому, детски обаятельному Моцарту Сальери предназначил роль доказательства в системе собственных рассуждений. Моцарт должен погибнуть, ибо исторгнут этой системой.

Вот отчего так странно построена первая сцена трагедии — с откровенно, нескрываемо служебным появлением Моцарта. Вот отчего и музыка гения служит главным образом для характеристики Сальери, для психологического анализа его души.

Несущая гибель, мертвая логика Сальери осуждена самой поэтикой драмы.

Но она, эта логика, к тому же выдвинута вперед. Дана «крупным планом».

Особенность трагедии «Моцарт и Сальери» в том, что в центре ее и в центре нашего внимания — не Моцарт, а Сальери. Ненавидя его, мы не в силах отделаться от интереса к нему и прежде всего к нему, к каждой крупице дурного и хорошего в нем (вернее, хорошего, перерождающегося на наших глазах в дурное).

---

[1] Е. А. Баратынский, Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма, М., Гослитиздат, 1951, стр. 529.

Пушкин сделал Сальери основным героем и, что главное, позволил ему высказаться, исповедаться, излиться с удивительной силой самовыражения. Для того времени — с силой небывалой.

М. М. Бахтин в замечательной книге «Проблемы поэтики Достоевского» писал:

«Новая художественная позиция автора по отношению к герою в полифоническом романе Достоевского — это *всерьез осуществленная и до конца проведенная диалогическая позиция,* которая утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершенность и нерешенность героя. Герой для автора не «он» и не «я», а полноценное «ты», то есть другое чужое полноправное «я» («ты еси»). Герой — субъект глубоко серьезного, *настоящего,* не риторически *разыгранного* или литературно-*условного,* диалогического обращения. И диалог этот — «большой диалог» романа в его целом — происходит не в прошлом, а сейчас, то есть в *настоящем* творческого процесса. Это вовсе не стенограмма *законченного* диалога, из которого автор уже вышел и *над* которым он теперь находится как на высшей и решающей позиции: ведь это сразу превратило бы подлинный и незавершенный диалог в объектный и завершенный *образ диалога,* обычный для всякого монологического романа. Этот большой диалог у Достоевского художественно организован как *незакрытое* целое самой стоящей *на пороге* жизни»[1].

Разумеется, я не собираюсь отбирать у Достоевского патент на открытие и вручать его Пушкину. Достоевскому безусловно принадлежит открытие художественной полифонии именно как принципа, как системы. И все-таки, перечитывая цитату из книги Бахтина, я убеждаюсь: решительно все это можно сказать и по поводу трагедии «Моцарт и Сальери».

Дело здесь вовсе не в том, что это — трагедия, произведение драматическое и, стало быть, по природе своей представляющее столкновение разных точек зрения. Напротив, Бахтин считает, что «драма по природе своей чужда подлинной полифонии; драма может быть многопланной, но не может быть многомерной, она допускает только одну, а не несколько систем отсчета». На этом основании Бахтин отказал Шекспиру в праве считаться предшественником Достоевского в области полифонии:

---

[1] М. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, М., «Художественная литература», 1972, стр. 107—108.

«...шекспировские герои не идеологи в полном смысле этого слова»[1].

Что касается Сальери, то он — как раз «идеолог». Он для Пушкина полноценное «ты», участник наисерьезнейшего диалога, высказывающий свои взгляды и выслушанный автором в полной мере. Герой, которому Пушкин ни в коем случае не собирался сочувствовать, которого ненавидел,— такой герой получил неурезанное право голоса. И воспользовался им.

Сальери — предвосхищение будущих героев «полифонического романа», Родиона Раскольникова и Ивана Карамазова. Притом предвосхищение не в снисходительном смысле: не некая первая, подготовительная ступень. Дело здесь обстоит несколько иначе.

Не говоря уж о том, что не так просто найти у Достоевского (даже у него) характер, который может сравниться с пушкинским Сальери по богатству воплощенной в нем мысли, по пластичности и объемности,— Достоевский не только развивал нечто открытое Пушкиным; он тем самым как бы бросал на него свой поздний отсвет, проясняя в Пушкине то, чего еще не могли разглядеть в нем его современники, да и мы — по инерции — видим не всегда. Именно Достоевский был нужен для того, чтобы мы лучше поняли и оценили прозрения Пушкина, чтобы мы увидели истинную глубину «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери», «Сцен из рыцарских времен». Благодаря ему изменился, конечно, не Пушкин, изменились мы; Достоевский усовершенствовал наш взгляд, сделал нас более готовыми к восприятию Пушкина.

Конечно, имя Достоевского называется в одиночестве потому, что речь зашла о нем и о его «полифоническом романе». В другой связи здесь были бы уместны имена Тютчева, Толстого, Блока. И все же (как я попытаюсь показать в дальнейшем) именно Достоевский, безжалостный и страдающий аналитик, едва ли не больше других подхватывал мысли Пушкина, не всегда бросающиеся в глаза и даже не всегда очевидные, как бы слитые воедино в пушкинском синтезе.

«Без преувеличения можно сказать... что все его (Достоевского.— *Ст. Р.*) наиболее значительные творения так или иначе связаны с многообразной пушкинской проблематикой, с художественными идеями и образами его творчества».

---

[1] М. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 59.

Так говорит в статье «Достоевский и Пушкин» Д. Благой, приходя, впрочем, к печальному выводу:

«Несмотря на многое уже сделанное, тема эта — одна из существеннейших тем истории развития русской литературы — и до сих пор не может считаться научно решенной; заключенный же в ней парадокс, в сущности, так и остается никак не объясненным»[1].

Тема и материал этой книги не позволяют мне не только пытаться как-то истолковать этот парадокс, но и уделить ему достаточное внимание. Вообще нередкие обращения к Достоевскому в этой книге вовсе не означают, что в ней ставится проблема «Пушкин и Достоевский». Ничуть! Аналогию эту только так и нужно воспринимать: как попытку иной раз, выражаясь словами Д. Благого, увидеть «Достоевского в Пушкине». Или — с помощью Достоевского, с помощью светового луча, который он бросил на Пушкина, попристальнее разглядеть то или иное в пушкинском творчестве.

Не случайно, я думаю, ассоциации с Достоевским, невольные и неизбежные, часто возникают именно в книге о драматургии Пушкина. Не в книге о его, допустим, лирике. Или даже — прозе. Однако об этом — позже...

Вернемся к Сальери.

Как бы ни относиться к его сопоставлению с несомненными родственниками, с теми же Раскольниковым и Иваном Карамазовым (допускаю, что тут возможны разные мнения), вот что надо уяснить: до Пушкина подобного предвосхищения не было и быть не могло. Никто до него в русской литературе не обладал такой художественной объективностью. Никто не говорил с такой чуткостью, по выражению Бахтина, о «стоящей на пороге жизни».

А проблемы, связанные с образом Сальери, и в самом деле стояли для Пушкина «на пороге». Не потому только, что драма создавалась, как говорится, по горячим следам: слух об отравлении Моцарта разнесся в 1825 году. Современность сюжета в том, какое значение он имел в судьбе самого Пушкина.

Конфликт гения — Моцарта или Пушкина — с несправедливо устроенным обществом проявляется, само собой разумеется, не как некая абстрактная закономерность, а в формах сугубо конкретных. То, что иной раз может выглядеть как служебная неурядица, случайная дуэль

---

[1] Д. Благой, От Кантемира до наших дней, т. 1, М., «Художественная литература», 1971, стр. 421—422, 417—418.

или просто невезение, на самом деле часто бывает проявлением закономерности. Общество непроизвольно выталкивает из своей массы тех, кто олицетворит его конфликт с неугодной ему личностью, хотя они (допустим, Дантес, Мартынов) о том и понятия не имеют.

«Пушкина... убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха» [1].

Это, конечно, так. Однако можно проследить законы, по которым именно Дантес сгодился на роль исполнителя чужой воли — случайного, ибо он мог и не попасться на пушкинском пути, но в то же время и не случайного, ибо у него наличествовали качества, способные разрешить ему убить гения. Или, по крайней мере, отсутствовали качества, способные запретить ему это.

В каждом из этих случаев интересен и сам по себе убийца, интересно состояние его души, в которой не находится иммунитета и противоядия против преступления. Интересны его таинственные, вернее, потайные связи с теми, чью невысказанную волю он выполняет, даже не подозревая о том.

Сальери для Пушкина — именно такой исполнитель, каким бы одиночкой, жрецом, избранником судьбы ни воображал он себя.

* * *

«Ты сам свой высший суд», — внушал поэту (себе) Пушкин.

Кому-кому, а Сальери безусловно кажется, что он и есть этот высший суд — не над самим собою только, но и над Моцартом. Он аналитичен и даже суров (порою — до жестокости) по отношению к самому себе: кропотливо перебирает свои заслуги и честно называет пороки. И его рассуждения о Моцарте — тоже логика, доведенная до предела, анализ, разъявший все до конца:

«Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем? Как некий херувим,

---

[1] Александр Блок, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 6, стр. 167.

Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше».

Не злоба, не зависть главенствуют в этих строчках; это говорит не убийца, а судья, вдумчивый и рассудительный. Подсудимому отдано должное: он назван ни много ни мало «херувимом», а его песни — «райскими». И приговор выносится исключительно во имя высшей справедливости — ради пользы искусства.

Сальери повторяет: «Что пользы, если Моцарт будет жив?..» «Что пользы в нем?»

Повтор не дает нам возможности счесть это выражение случайным. К тому же оно слишком много значило для Пушкина.

«Несносен мне твой ропот дерзкий,
Ты червь земли, не сын небес;
Тебе бы пользы всё — на вес
Кумир ты ценишь Бельведерский,
Ты пользы, пользы в нем не зришь...» —

обращался поэт к «бессмысленному народу», к толпе, к черни в стихотворении 1828 года.

Таким образом, великолепный логик Сальери говорит не вполне со своего голоса. И то, что он является «высшим судом», своим ли или чьим-нибудь еще,— иллюзия. С первых «холодных» расправ над вольными плодами своего вдохновения (ради алгебры, логики, рассудочной цели) Сальери оказался в плену собственной духовной подчиненности, оказался «алжирским рабом» собственной несвободы.

Его уже несла стихия несвободы, решая и судьбу Моцарта, и его судьбу, а он лишь логически регистрировал движение этой неуправляемой стихии.

В финале первой сцены, в замыкающих ее словах монолога Сальери говорит о надежде, которая давала ему силы жить:

«Что умирать? я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет незапные дары;
Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь и вдохновенье;
Быть может, новый Гайден сотворит
Великое — и наслажуся им...
Как пировал я с гостем ненавистным,

Быть может, мнил я, злейшего врага
Найду; быть может, злейшая обида
В меня с надменной грянет высоты —
Тогда не пропадешь ты, дар Изоры».

Эта часть монолога построена — так же, как строфа о Владимире Ленском,— на обнадеживающих «быть может». Но что они сулят Сальери?

Оказывается, они обещают ему — в равной степени — и надежду отыскать и убить злейшего врага и надежду еще создать свой собственный шедевр или насладиться чужим. Сошлись вместе мечта убийцы и мечта художника. Мечта того, кто уже почти все уступил жестокой прозе жизни, согласно которой, пробиваясь к успеху, нужно шагать через тех, кто на пути. И осколок утраченного призвания, способность расплакаться над искусством, которую так ценил Пушкин.

Если бы Сальери был хозяином собственной судьбы, если бы он служил действительно своей логике, то, казалось, для него было бы логичнее, «выгоднее» сберегать дорогую для него возможность испытывать все новые и новые наслаждения музыкой «нового Гайдена», Моцарта, гению которого он бесконечно поклоняется. Но в том-то и дело, что Сальери выражает уже не свою логику. И его странная, противоестественная двойственность приводит вот к чему:

«И я был прав! и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!
Теперь — пора! заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы».

То есть именно теперь, когда Моцарт уже дал Сальери наивысшее художественное наслаждение (дал и обещает еще!), можно его убить. Пора!

Кажется, прямо-таки паучья логика — ведь это, кажется, паучихи приканчивают самцов в награду за доставленное удовольствие. Но нет, тут действуют человеческие, общественные законы.

В стихотворении 1828 года «Поэт и толпа» толпа, чернь втолковывает поэту, пророку:

«Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны;
Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы;

Гнездятся клубом в нас пороки.
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы послушаем тебя».

Это, так сказать, еще «хорошая» толпа. Она, как и Сальери, знает свои пороки. Она — подумать только! — призывает поэта быть смелым, любить ближнего. Она выражает готовность исправляться. Она манит поэта, а не отталкивает его. Тем более не понять ей, почему поэт с гневом отвергает ее утилитарные притязания. Не понять,— разве что она вдруг перестанет быть толпой, перестанет быть чернью, посягающей на внутреннюю независимость поэта, носительницей примитивно-корыстной психологии и, рассыпавшись поодиночке, попытается не поэта придвинуть к себе, а себя поднять к поэту...

В принципе это возможно (и составляет заветную цель искусства):

«Слова поэта суть уже его дела». Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца и производят какой-то отбор в грудах человеческого шлака; может быть, они собирают какие-то части старой породы, носящей название «человек»; части, годные для создания новых пород...»[1].

Итак, в стихотворении «Поэт и толпа» представлена толпа «хорошая», уговаривающая, а не убивающая. Но еще шаг — и в пророка посыплются не укоры, а каменья, как это и происходит в лермонтовском «Пророке». Пушкин, собственно, оборвал стихотворение именно там, где окончательно выяснилась несовместимость целей поэта и черни, там, где Лермонтов свои стихи только начинает.

Сальери как раз и совершает шаг от стихотворения «Поэт и толпа» к лермонтовскому «Пророку», от толпы уговаривающей к толпе убивающей. Его пример доказывает, что эстетический деспотизм неизбежно ведет к убийству культуры — на этот раз к убийству наибуквальнейшему.

(Вообще трагедия «Моцарт и Сальери» — еще одно подтверждение истины, что эстетика неотрывна от этики и насилие над первой ведет к насилию над второй. О чем говорят, спорят герои трагедии? «Всего только» об искусстве. А разрешается спор ужаснейшим из этических нарушений — убийством.)

---

[1] Александр Блок, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 6, стр. 162.

То, что в стихотворении «Поэт и толпа» чернь взывала к поэту единым, общим голосом,— условность, естественная для поэзии. Случись нечто подобное в драме, такой слаженный хор был бы, мягко говоря, странен. Условность стала бы невыносимой. Фигура Сальери дает возможность избежать этой условности. Он и есть голос толпы, голос осмысленный, договаривающий за толпу то, что самой ей понять и высказать не по силам, то, что она выражает лишь объективно.

Сальери, как помним, совестлив: ему нелегко уговорить себя стать убийцей. Он пока что сохранил и некоторые задатки «избранного» художника — способность к творческому сопереживанию, подобие духовной жажды. Но — свершилось: он уже человек толпы, агент черни, он подвластен ее логике. И вот что поразительно! Даже то, что он еще способен душою распознать гениальное, способен пролить слезы над вымыслом, не только не останавливает его палаческой руки, но даже делает удар вернее: он нанесен не мимо, не в того, кто ниже Моцарта, а точно в него.

Может ли быть большее проявление несвободы, подчиненности чужой воле?

Происходит столкновение не Моцарта и Сальери, а Моцарта и черни, гения и толпы. Сальери при всей грандиозности его самоощущения уже только орудие, которому ведь не дано думать о том, что оно само может разбиться, когда им наносят удар.

Моцарт падает жертвой той слепой и грозной силы, которую Пушкин довольно условно называл «бессмысленным народом», «толпой», «чернью». Это вызывало настолько произвольные толкования, что впоследствии Блок принужден был резко сказать: «Нужно быть тупым или злым человеком, чтобы думать, что под чернью Пушкин мог разуметь простой народ».

Объясняя, кто же они, эти представители черни, Блок писал: «...не знать и не простонародье; не звери, не комья земли, не обрывки тумана, не осколки планет, не демоны и не ангелы. Без прибавления частицы «не» о них можно сказать только одно: они люди; это — не особенно лестно; люди — дельцы и пошляки, духовная глубина которых безнадежно и прочно заслонена «заботами суетного света»[1].

---

[1] А л е к с а н д р Б л о к, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 6, стр. 164.

До встречи с Моцартом, до окончательного с ним столкновения Сальери, как и толпа, тоже был в чем-то «хорош». Да и сейчас, как видим, дурное и хорошее разделены в нем тонкой гранью, что дает ему возможность уважать себя. Но «непостижное уму» существо Моцарта эту грань стерло. Не делец и не пошляк (напротив, презирающий их), Сальери посягнул на внутреннюю свободу Моцарта, как это делают дельцы и пошляки.

Пушкину важно, что убийца — не маньяк, не прирожденный преступник, а человек со здоровой психикой, абсолютно нормальный и, больше того, рожденный «с любовию к искусству». Пушкин, как экспериментатор, испытывает человеческую обыкновенность, испытывает столкновением с необыкновенностью, с гением. Он хочет понять ее нравственную прочность; хочет постичь причины жестокости людей к непонятному и недоступному для них; хочет доказать потенциальную преступность недоверия; хочет выразить трагичность разобщенности.

Сальери — человек нормы, поэтому судьба его при всей исключительности (он дорастает до убийства, и кого — Моцарта!) имеет и характер нормативности. Его судьбой Пушкин испытывает всех, кто виновен в недоверии, в упорствующем непонимании, в неприятии того, что выше их; виновен хотя бы во внешне невинных, крохотных дозах.

Это и есть «испытание сердец гармонией» (Блок).

А Моцарт? Он, совсем как поэт из стихотворения «Поэт и толпа», не идет на уступки. Не хочет и не может.

Впрочем, если бы и захотел, ничего бы не вышло.

Это Пушкин знал по себе.

В 1830 году Пушкин написал стихотворение «В часы забав иль праздной скуки...».

Вот его история.

Двумя годами раньше он пишет стихи: «Дар напрасный, дар случайный, жизнь, зачем ты мне дана?» Стихи очень личные, автобиографические (недаром они были написаны в день собственного рождения и этим же днем помечены), стихи не христианские, особенно если вспомнить строки: «Кто меня враждебной властью из ничтожества воззвал?..» Не удивительно, что последовал окрик и именно по духовному ведомству. Стихи, напечатанные в 1830 году в «Северных Цветах», немедленно получили отповедь московского митрополита Филарета, который внятно разъяснил заблудшему стихотворцу, напрасно ли

дана человеку жизнь и кто именно воззвал его из ничтожества (в пушкинские времена это слово означало: из небытия):

«Не напрасно, не случайно
Жизнь от бога мне дана,
Не без воли бога тайной
И на казнь осуждена...»

Пушкин тут же откликнулся на опасный упрек пастыря:

«В часы забав иль праздной скуки,
Бывало, лире я моей
Вверял изнеженные звуки
Безумства, лени и страстей.

Но и тогда струны лукавой
Невольно звон я прерывал,
Когда твой голос величавый
Меня внезапно поражал».

Любопытно, что в пушкинской прозе, среди дневниковых записей 1834 года, есть еще один отзыв о вмешательстве митрополита в поэтические дела — правда, на этот раз петербургского митрополита Серафима, того самого, который раньше возбудил дело о богохульной «Гавриилиаде».

Запись такова:

«Цензор Никитенко на обвахте под арестом, и вот по какому случаю: Деларю напечатал в «Библиотеке» Смирдина перевод оды В. Юго, в которой находится следующая глубокая мысль: «Если-де я был бы богом, то я бы отдал свой рай и своих ангелов за поцелуй Милены или Хлои». Митрополит (которому досуг читать наши бредни) жаловался государю, прося защитить православие от нападений Деларю и Смирдина. Отселе буря».

Пушкин здесь ироничен вдвойне. Он посмеивается над «глубокой» одой Гюго (с удовольствием приводя эпиграмму Крылова: «Мой друг! когда бы был ты бог, то глупости такой сказать бы ты не мог»); но в раздражение приводит его и бдительный митрополит, «которому досуг» защищать «православие от нападений Деларю и Смирдина».

Короче говоря, благоговейного настроения, свойственного стихотворному ответу, тут нет и следа. Ведь там были и такие строки:

«Твоим огнем душа палима
Отвергла мрак земных сует,
И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт».

Но вот что удивительно: в стихах, целью которых было, казалось, успокоить митрополита, вдруг воскресли образы двух наиважнейших, программных стихотворений Пушкина — «Пророк» и «Поэт».

«Отвергла *мрак земных сует»,*— сказано о душе поэта в стихотворном ответе. «В пустыне *мрачной* я влачился»; «В заботах *суетного* света он малодушно погружен»,— говорится о пророке (поэте) в двух более ранних стихотворениях; говорится о том состоянии его души, пока ее не пробудил небесный голос.

Далее... «Но и тогда струны *лукавой* невольно звон я прерывал» — «...И празднословный и *лукавый».*

«И внемлет арфе *серафима...»* — «И шестикрылый *серафим* на перепутье мне явился».

«Твоим *огнем душа палима...»* — «И угль, *пылающий огнем,* во грудь отверстую водвинул».

Совпадения не случайны и не мелки. Совпадают главные слова, то есть главные чувства и главные мысли о преображающей и ни от кого не зависимой силе поэтического вдохновения.

Ведь «Пророк», где божий глас поднимал «влачащегося» человека и превращал его в пророка, в того, чьими устами говорит бог, отнюдь не был простым переложением текста пророка Исаии. Речь шла о поэте. А в стихотворении «Поэт» эта гордая аналогия была подтверждена: «божественный глагол» уже прямо, открыто приравнивался к вдохновению поэта, в чем, пожалуй, было еще больше смелости, нежели в сравнении собственного нерукотворного памятника с державным Александрийским столпом.

Нелегко вообразить, чтобы Пушкин искренне объявил графоманские стишки Филарета звуками «арфы серафима»,— но допустим, что первоначальный толчок к написанию почтительного ответа был: защититься, оправдаться.

Однако — что получилось? Снова прозвучала мысль о высшем назначении поэта, тема его избранности, его общения с самим «божественным глаголом» — без посредников.

Поэт и в покаянии остался самим собою. Моцартом. И оставался им перед всеми Сальери, какие выпадали на его долю.

«Ошибки» Пушкина, его иллюзии, более свойственные гению, чем логику, это и были, по сути, ошибки Моцарта, остающегося Моцартом. Сальери с самого начала совершил насилие над собою, выбил из-под своих ног нравственную основу,— и вот, даже искренне размышляя о «пользе», он идет к преступлению. Моцарт-Пушкин может заблуждаться, совершать неверные шаги, но его нравственные критерии, его душа сохраняются в неприкосновенности, и даже в заблуждении проглядывает мудрость.

Стихотворение «Друзьям», одно из самых, как говорится, «верноподданнических» у Пушкина, начинающееся полуоправданием, которое всегда говорит о сознании вины, пусть и небольшой: «Нет, я не льстец, когда царю хвалу свободную слагаю», совсем не случайно заканчивается гордыми, независимыми, действительно свободными строчками:

«Беда стране, где раб и льстец
Одни приближены к престолу,
А небом избранный певец
Молчит, потупя очи долу».

В финальном сетовании прорвалась полуугроза: «Беда стране...», остро напомнившая молодую дерзость Никиты Муравьева: «Горе стране, где все согласны»[1]. Пушкин, начавший с оправдания, оказался смелым, как истинный борец, и наивным, как ребенок, как гений, как Моцарт: ведь Николаю вовсе не были нужны певцы, избранные небом. Он предпочитал избранных Бенкендорфом...

Идя через сложности жизни, продираясь сквозь ее дисгармонию и даже пытаясь совершать компромиссы, истинный гений не только не утрачивает своей гармонизирующей сущности, но, напротив, приходит от гармонии первоначальной, наивной, ребяческой к гармонии, все испытавшей и оттого стойкой.

Эту удивительную сущность собственной натуры Пушкин выразил в Моцарте.

Пушкин был кругом обложен многообразной зависимостью, политической и материальной. Обложен и Мо-

[1] Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. I, стр. 333.

царт. Вокруг него посягатели на его самостоятельность. Во-первых, Сальери. Во-вторых, тот самый «черный человек», что приходил заказывать ему «Реквием». Мы знаем, что человек этот был будничной реальностью, что служил он управляющим у графа Вальзегга, имевшего обыкновение покупать чужие музыкальные произведения и выдавать их за собственные,— но в трагедии Пушкина черный человек поднят до символа. Это призрачное напоминание о реальной несвободе.

В-третьих, свой зловещий смысл есть даже в образе слепого скрипача.

Его жалкая, трогательная фигура кажется иным исследователям подтверждением, с одной стороны, жестокости Сальери («Пошел, старик») и, с другой, «народолюбия» Моцарта («Постой же: вот тебе, пей за мое здоровье»). Думаю, что этот эпизод меньше, чем какой-либо другой, годится для такого вывода. Что Моцарт человеко- и жизнелюбив, спору нет. Но никакого особенного человеколюбия по отношению к нищему скрипачу он не проявляет. Моцарт приводит его только для того, чтобы посмеяться, он хохочет, слушая дикую игру скрипача, и плата его — не сентиментальная растроганность, а естественный поступок: нанял — плати. Да и сам старик ничего не имеет против моцартовского смеха: он играет в трактире не ради искусства, а ради хлеба.

Сальери гневается: «Мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает Мадонну Рафаэля...» — и этим гневом он резко отличен от Моцарта, все с той же веселой щедростью гения воспринимающего собственную исковерканную, пародированную музыку. Но разве гнев его совершенно безоснователен? (Снова та же тонкая грань, отделяющая в характере Сальери хорошее от скверного, справедливое от несправедливого.) Сам Пушкин тоже открывал «Поэта и толпу» эпиграфом: «Procul este, profani» («Прочь, непосвященные»). И советовал: «Суди, дружок, не свыше сапога!»

Трогательность фигуры слепого скрипача помешала многим заметить простую вещь: он — тоже опасность для Моцарта, хотя и невиновен в этом. Он тоже — невольно — посягает на его искусство. Конечно, не только субъективная вина, но и объективная опасность посяганий резко различна: Сальери отнимает жизнь, черный человек узурпирует «Реквием», а улица искажает произведения гения даже когда охотно и простодушно принимает их.

И в том-то и состоит духовная гармония Моцарта, что он искренне веселится, слушая пиликанье трактирного скрипача,— как искренне и всецело доверяет Сальери, как легко утешается, прерывая тяжкую думу о черном человеке. Это то редкое и драгоценное качество, которое Блок отметил в самом Пушкине: «Пушкин так легко и весело умел нести свое творческое бремя, несмотря на то, что роль поэта — не легкая и не веселая; она трагическая...»[1].

Пушкинская — и моцартовская — легкость есть понятие не только эстетическое. Эта легкость — естественность, с которой они ощущали чувство личного достоинства. Быть легким в этом смысле — значит вопреки тяжелейшим обстоятельствам, как будто даже не замечая их, вольно и гордо нести голову, не выказывая того, как трудна внутренняя независимость, и этим особенно оскорбляя тех, кто на независимость посягает: будь то «агент толпы» Сальери или николаевское общество. В самом деле, разве им не оскорбительно видеть, что «гуляка праздный» пишет гениальную музыку, а «повеса вечно праздный» (так даже сам Пушкин не боялся определить себя) заставляет говорить о себе всю Россию?

Легкость (по словам Блока, и «веселость») — преодоление тяжести. В том числе и политической, государственной. Не зря Юрий Тынянов в романе «Смерть Вазир-Мухтара», говоря о декабристе Лунине, употребил это слово:

«Он не был легкомыслен, он дразнил потом Николая из Сибири письмами и проектами, написанными издевательски ясным почерком, тростью он дразнил медведя,— он был легок».

За легкостью Пушкина и его плеяды — высочайшая цена, которой утверждались мера и гармония в условиях николаевской России. За ней — не демонстрируемая, но оттого особенно мучительная «работа души», болевая сверхчувствительность, напряжение, которое почти невозможно вынести не сгорев.

Кстати, они и сгорели задолго до старости — сперва любимейший друг Пушкина Дельвиг, потом он сам, потом Баратынский, потом Языков. А переживший их (всего-то навсего сорокалетний) Кюхельбекер страстно позавидовал:

---

[1] Александр Блок, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 6, стр. 160.

«Блажен, кто пал, как юноша Ахилл,
Прекрасный, мощный, смелый, величавый,
В средине поприща побед и славы,
Исполненный несокрушимых сил!..
А я один средь чуждых мне людей,
Стою в ночи, беспомощный и хилый,
Над страшной всех надежд моих могилой,
Над мрачным гробом всех моих друзей».

(Да он и сам не дожил до пятидесяти).

«Сюжетно» Моцарт был отравлен. Но, по сути, он, как автор его, сгорел. И не мог не сгореть.

Своей легкостью гений как бы провоцировал собственное убийство.

Не только самому Пушкину пришлось повторить судьбу героя его трагедии, Моцарта. Наследником Сальери оказался Дантес.

Разумеется, убийца русского гения ничуть не обладал значительностью Сальери, одного из самых мощных образов, созданных его жертвой. Но произошла странная и закономерная вещь.

Юрий Олеша писал:

«Начальника станции, в комнате и на постели которого умер Лев Толстой, звали Озолин. Он после того, что случилось, стал толстовцем, потом застрелился.

Какая поразительная судьба! Представьте себе, вы спокойно живете в своем доме, в кругу семьи, заняты своим делом, не готовитесь ни к каким особенным событиям, и вдруг в один прекрасный день к вам ни с того ни с сего входит Лев Толстой, с палкой, в армяке, входит автор «Войны и мира», ложится на вашу кровать и через несколько дней умирает на ней. Есть от чего сбиться с пути и застрелиться»[1].

Это сказано о человеке, в доме которого (всего лишь!) умер Толстой. Таково прикосновение гения к заурядной судьбе. Что же сказать об убийце гения — хотя бы и не таком сознательном, как Сальери, а почти случайном, как Дантес?

Выйдя на обычную для тех времен дуэль и заурядно сразив соперника, Дантес был больше всего огорчен крушением удачно начатой российской карьеры, высылкой за границу. Он в ту пору и представить себе не мог, что дело не только в этом.

---

[1] Юрий Олеша, Ни дня без строчки, М., «Советская Россия», 1965, стр. 206.

Марина Цветаева писала:

«Дантес, красавец, кавалергард, смогший на прощальные прощающие слова Пушкина со смехом ответить: «Передайте ему, что я его тоже прощаю!»

И дальше:

«Дантес жил — Пушкин рос... Убийца в нем (в Дантесе.— *Ст. Р.*) рос по мере того, как вырастал — вовне — убитый. Дорос ли Дантес до простого признания факта? Кто скажет? Во всяком случае, далеко от кавалергардского смеха до последнего, что мы знаем о нем,— стариковского: «Нечистый попутал!»[1]

Даже после смерти Дантеса потомки его продолжали оправдываться и каяться...

Попробуем (как это ни трудно) понять и Дантеса. Пример нам в этом подает Пушкин, который, ненавидя Сальери, все же выслушал его со вниманием; с тем бо́льшим, что ненависть увеличила интерес, обострила внимание.

Мог ли нормальный, обычный вертопрах предположить, что, поднимая пистолет, он не отстаивает свою кавалергардскую честь, как ему, вероятно, тогда казалось, а совершает преступление — не перед теми, кто запретил дуэли, а перед искусством, Россией, человечеством? Мог ли он думать, что с годами в нем начнут расти черты сальерианства, что ему придется объясняться и оправдываться?

Не мог — ответил тогда же, сразу после дуэли Лермонтов: «Не мог щадить он нашей славы; не мог понять в сей миг кровавый, на что он руку поднимал!..»

Юноше Лермонтову уже тогда стало ясно, что Дантес — всего только полубессмысленное орудие палачей «Свободы, Гения и Славы»,— на них-то он и обрушился со всей яростью.

---

[1] Марина Цветаева, Мой Пушкин, стр. 208, 213. Надо, впрочем, заметить, что цветаевское полусомнение («Кто скажет?») небезосновательно. Есть вполне достоверные сведения, что Дантесу случалось даже не без самодовольства напоминать об убийстве Пушкина. По-видимому, прав Н. Раевский, автор книги «Портреты заговорили» (Алма-Ата, 1974), считающий, что дело было не в угрызениях совести, а в том, что «Дантес, когда ему изредка случалось говорить с русскими о дуэли, старался — не всегда, впрочем, удачно — приспособиться к собеседнику» (стр. 322). Но если и так, это тоже доказывает, что «убийца рос» в Дантесе вместе с ростом славы Пушкина. Внутренне не стыдясь содеянного, убийца гения вынужден был хотя бы внешне считаться с презрением и ненавистью к его преступлению.

Орудием силы, которая убивает поэта, создавая для него «отсутствие воздуха», мог быть не только ничтожный Дантес. Им был, допустим, и во многих отношениях незаурядный граф Воронцов.

Что мы вспоминаем прежде всего, называя его имя? Конечно, пушкинское:

«Полу-герой, полу-невежда,
К тому ж еще полу-подлец!..
Но тут однако ж есть надежда,
Что полный будет наконец».

Даже в знаменитом алупкинском дворце Воронцова рядом с его парадным портретом значатся злосчастные слова...

Ничего нет легче, как оспорить это — «полу-герой, полу-невежда». Воронцов был образован блистательно, и даже Толстой, ненавидевший его вслед за Пушкиным, счел нужным отметить в «Хаджи-Мурате»: «Воронцов, Михаил Семенович, воспитанный в Англии, сын русского посла, был среди русских высших чиновников человек редкого в то время европейского образования...»

Был он не раз отмечен и как храбрый военный (в том числе Кутузовым). Еще в 1803—1805 годах, служа на Кавказе, он вынес из огня раненого товарища, за что и получил первый из трех своих георгиевских крестов. На Бородинском поле, защищая Багратионовы флеши, был серьезно ранен в рукопашной. Прибыв после этого в Москву и застав приготовленные к эвакуации возы, нагруженные его немалым имуществом, он велел разгрузить их и посадить на возы раненых, которые по его приказанию были отвезены в имение Воронцовых и там содержались на лечении до конца войны — триста солдат и пятьдесят офицеров.

Можно добавить, что Воронцов славился гуманностью в обращении с солдатами, запрещал телесные наказания. Не раз сталкивался с не слишком благоволившим к нему Александром I. Будучи назначен Новороссийским генерал-губернатором, сыграл довольно почтенную роль в истории края: развивал в Крыму виноделие, устраивал шоссейные дороги; Одесса стала при нем богатым торговым портом. Раздавал нуждающимся чиновникам своей канцелярии собственное генерал-губернаторское жалованье,— это, конечно, было не слишком обременительно для такого богача, однако далеко не все богачи поступали таким образом...

Кто знает, может, таким бы Воронцов и остался в нашей памяти? Но вот (снова — нечистый попутал!) заносит в его цветущий край ссыльного поэта, мальчишку, который, изволите видеть, считает, что его стихи важнее государственных занятий, который оскорбляется, если его рассматривают не как великого поэта, а как мелкого чиновника, и даже попытки покровительствовать ему расценивает как унижение.

Разве нет во взгляде Воронцова на вещи своей несомненной основательности? Не он же, в самом деле, придумал устои, на которых стоит иерархическое общество! Но Пушкин, нисколько не думая входить в эти соображения, сплеча клеймит его полуподлецом, а вскоре производит и в полные: «Мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или с одою...»

Не повезло Воронцову? Нечистый попутал? Вероятно. Быть может, не встреться ему Пушкин, все было бы иначе, как и в судьбе Сальери, не пересекись его дорога с дорогой Моцарта. Но встреча произошла, и блестящий Воронцов, как и пустоголовый Дантес, сыграл всего лишь роль слепого орудия в руках черни и того, чьей опорой она была: русского самодержавия.

«Неудача» Воронцова и случайна и закономерна. При всех своих достоинствах он служил — и служил верно — той силе, что не давала Пушкину дышать. Такое место в нашей памяти и определил ему Пушкин.

Эту свою посмертную победу Пушкин предугадал в драме «Моцарт и Сальери».

Та самая алогичность Моцарта, заставившая его вдруг подняться на вершину мудрости, разбила логику Сальери, и тот остался не выигравшим, а проигравшим:

«...Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?»

Неотвратимо явилась в последних словах трагедии «тупая и бессмысленная толпа», агентом которой стал, не подозревая этого, Сальери.

Ведь и в самом деле это она, толпа, чернь, которая прагматически смотрит на искусство и видит в поэте по-

добного себе жреца пользы,— она и придумала (или по крайней мере приняла за правду), что в одном человеке, в Микеланджело Буонарроти, якобы сошлись разом «гений и злодейство». Да и как могло быть иначе? По мнению толпы, поэт, художник — человек не выше ее, даже если он и «божественный избранник». И пороки, свойственные ей, свойственны и ему.

Опять-таки — мысль, мучившая Пушкина: «Толпа... в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы,— иначе» (письмо к Вяземскому в середине ноября 1825 года).

И вот Сальери вдруг начинает понимать, что логика, согласно которой злодейство и гений могут гнездиться в одной душе,— это логика именно «тупой и бессмысленной толпы». И он,— прав.

Убивая в себе природный талант, Сальери полагал, что, напротив, совершенствует его, превращает в г е н и й. На самом деле происходило другое: Сальери присваивал себе права с в е р х ч е л о в е к а.

Понятия эти полярны, и полярность их прежде всего нравственная. Гений — воплощенная человечность. Он связан с людьми, с живой жизнью, о н д л я н и х п р е д н а з н а ч е н. Паря на крыльях вдохновения, пренебрегая «презренной пользой», он в то же время творит и живет для человека и человечества, открывает им новые духовные просторы, создает идеалы, очищает души — «глаголом жжет сердца людей». Даже его конфликт с человечеством бывает вызван горестным ощущением, что люди еще далеки от выношенного им идеала, что они хуже, чем могут и должны быть. То есть даже в конфликте, в негодовании, в презрении — предназначенность для людей.

Сверхчеловек, напротив, считает, что л ю д и п р е д н а з н а ч е н ы д л я н е г о. Он — вершина, цель. Они — средство.

«Человек — это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком,— канат над пропастью.

Опасно прохождение, опасно остаться в пути, опасен взор, обращенный назад, опасны страх и остановка.

В человеке важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он переход к уничтожению»[1].

---

[1] Ф р и д р и х Н и ц ш е, Так говорил Заратустра, Спб., 1911, стр. 7.

В этих словах Ницше при всей их надменной антиутилитарности (схожей с надменностью Сальери) в конечном счете — все тот же культ пользы. Человек не самоценен, он полезен или вреден, годен или негоден с точки зрения полезности его участия в создании будущего сверхчеловека, который один «может оправдать существование целых тысячелетий».

Вот и Моцарт — всего только «мост» к идеалу, который в своем воображении создал Сальери. Если мост негоден, его можно — и нужно — сломать.

Соображения нужности и ненужности, соображения пользы для Ницше выше нравственных. Вернее, они просто вне нравственности:

«С великою целью становишься выше даже справедливости, не говоря уже о своих поступках и своих судьях»[1].

Больше того. Уничтожая неполноценного (например, «гуляку праздного», недостойного собственных творений), ты совершаешь благо, поднимаешься в собственных глазах, обретаешь самоуважение:

«О, мои братья, разве я жесток? Но я говорю: что падает, то нужно еще толкнуть.

Все, что от сегодня — падает и разлагается: кто захотел бы удержать его! Но я — я хочу еще толкнуть его!

Знакомо ли вам наслаждение скатывать камни в отвесную глубину? — Эти люди от сегодня: смотрите же на них, как они скатываются в мои глубины!

...И кого вы не научите летать, того научите — быстрее падать!»[2]

И Сальери говорит вслед Моцарту: «Так улетай же! чем скорей, тем лучше».

Однако, может быть, наивно сопоставлять исторически реального Ницше с Сальери, литературным персонажем? Я думаю, нет,— ведь и Сальери исторически конкретен. Он человек определенной эпохи, с которой у его автора свои счеты, очень непростые.

Гуковский, заметивший, что рационалист и скептик Сальери «выступает перед нами как человек просветительской культуры», как, помним, видел в пушкинской трагедии «столкновение классицизма и романтизма». Он

---

[1] Фридрих Ницше, Веселая наука.— Собр. соч., т. 9, М., 1910, стр. 275.

[2] Фридрих Ницше, Так говорил Заратустра, стр. 183.

писал: «На смену культурно-эстетическому комплексу, сковавшему Сальери, идет новая система мысли, творчества, бытия, создавшая Моцарта». И еще: «Духовная гибель Сальери — это крушение всей системы культуры, владеющей им, системы, уходящей в прошлое, вытесняемой новой системой, революционно вторгающейся в жизнь»[1].

С этим нелегко согласиться, даже если рассматривать конфликт только в культурно-эстетическом плане: ведь жестко-нормативная эстетика не умерла вместе с классицизмом. Но конфликт к тому же шире и глубже, он историчен и общечеловечен, и в этом смысле совсем нельзя сказать, будто «система» Сальери уже «уходила в прошлое».

Скорее — наоборот. Сальери не итог, не умирающее явление. Он — явление растущее. У него впереди немалое историческое будущее, но нравственного будущего у него нет. История здесь поверяется нравственностью, нравственность выносит ей приговор, хотя остановить ее не может и не пытается. В «Моцарте и Сальери» Пушкин — трезвый диалектик и неуступчивый сторонник человечности. Второе свойство не старается иллюзорно отмахнуться от первого, оно его уточняет и испытывает.

Сверхчеловек Сальери и певец белокурой бестии Ницше — это начало и кризис одного и того же сознания, одной и той же социальной силы.

Эпоха Просвещения, первое программное выступление буржуазии, класса, который отныне долго будет диктовать миру свои условия, была выражением несомненнейшего прогресса. Однако Пушкин, художник, гений сумел разглядеть в недрах прогресса опасность для человека и человечества. Эта опасность для него воплотилась в фигуре Сальери, присвоившего себе хозяйское право судить и карать, даже Моцарта (не говоря уж о каком-нибудь слепом скрипаче), рассматривая как «низший тип человека».

Конечно, разница между Сальери и Ницше (даже если договориться не обращать внимания на разные формы их бытия, литературного и реального) огромна. Первый исповедует культ знания, разума, логики. Второй вслед за Шопенгауэром, сказавшим: «Интеллект утомляется — воля неутомима», приходит к культу воли, инстинктов, к

---

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 307.

яростной критике разума. Однако разница эта прежде всего определена тем, что Сальери — явление восхода, а Ницше — заката. И общность их значительнее различия — аморализм, воля к власти, неприятие милосердия:

«В чем заключаются твои величайшие опасности? — В сострадании»[1].

В эпоху Просвещения расцвет знания, энциклопедизма многим казался панацеей от всяческого зла. Пушкин, который ненавидел обскурантизм, который сам желал «в просвещении стать с веком наравне», понял, что знание при всей его благодатности нельзя принимать за духовную опору. Точнее, одно знание не может выдержать такой роли, ему это не под силу. Если же навязать ему эту роль, получится Сальери.

Это была еще одна победа пушкинского историзма.

Энгельс писал во введении к «Анти-Дюрингу»:

«Великие люди, просветившие французские головы для приближающейся революции, сами были крайними революционерами. Никаких внешних авторитетов они не признавали. Религия, взгляды на природу, общество, государство — все подвергалось их беспощадной критике, все призывалось пред судилище разума и осуждалось на исчезновение, если не могло доказать своей разумности. Разум стал единственной меркой, под которую все подводилось... Было решено, что до настоящего момента мир руководился одними предрассудками и все его прошлое достойно лишь сожаления и презрения. Теперь впервые взошло солнце, наступило царство разума, и с этих пор суеверие и несправедливость, привилегия и угнетение уступят место вечной истине, вечной справедливости, естественному равенству и неотъемлемым правам человека.

Мы знаем теперь,— продолжает Энгельс,— что это царство разума было не чем иным, как идеализированным царством буржуазии; что вечная справедливость осуществилась в виде буржуазной юстиции; что естественное равенство ограничилось равенством граждан перед законом, а существеннейшим из прав человека было объявлено право буржуазной собственности»[2].

Историческое чутье Пушкина еще в 1834 году, в статье «О ничтожестве литературы русской», подсказало ему такие слова:

---

[1] Фридрих Ницше, Собрание сочинений, т. 9, стр. 275.

[2] К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения в 29-ти томах, т. 14, М.—Л., Гос. социально-экономическое изд-во, 1931, стр. 17, 18.

«Дух исследования и порицания начинал проявляться во Франции. Умы, пренебрегая цветы словесности и благородные игры воображения, готовились к роковому предназначению XVIII века... Ничто не могло быть противуположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя. Она была направлена противу господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов, а любимым орудием ее была ирония холодная и осторожная и насмешка бешеная и площадная».

В трагедии «Моцарт и Сальери» Пушкин как раз и столкнул «дух исследования и порицания» с воплощением искусства, с его душой — с Моцартом.

Этот историзм, эти размышления потом найдут, может быть, свое высшее выражение — в середине 30-х годов, в поздних произведениях Пушкина, в частности в «Сценах из рыцарских времен» (и мы вернемся к этой теме в главе «Последняя сказка»). Не удивительно: в ту пору Пушкина подхватит стихия истории, лета начнут клонить его уже даже не к «суровой прозе», но к документу, к хронике, к архиву. В «Моцарте и Сальери», драме 1830 года, историзм пока что лишь конкретизирует, уточняет философско-этическую проблематику.

Крушение Сальери — отнюдь не крушение его реально-исторического типа; до этого еще было бесконечно далеко, чего Пушкин не мог не понимать. Приговор сверхчеловеку вынесен совсем иной: показано, что у него нет нравственных корней, что он и гений — «две вещи несовместные».

Будь на месте Сальери другой, менее крупный (и, значит, более жизнеспособный) человек, никакого крушения и не было бы. Все прошло бы гладко. Именно сложность, значительность Сальери привели к тому, что он ужаснулся родству с «тупой, бессмысленной толпою». Сальери аморален, но его аморализм пытается найти себе моральное оправдание (забота о пользе искусства); он сверхчеловек, но только по своей объективной сущности, а не по самоощущению, так как верит, что он — гений.

Сальери раздавлен не дурным в своей душе, а остатками хорошего. Его эволюция к аморализму зашла достаточно далеко, чтобы он оказался способным совершить преступление, но недостаточно далеко, чтобы это преступление не разрушило его душу.

У «чистого» сверхчеловека все на свете — в том числе отношения с толпой — гораздо проще. Толпа, чернь, не

принимающая и не понимающая поэта, благодушна по отношению к сверхчеловеку, как бы тот ее ни презирал и как бы громко ни заявлял о своем презрении. Это понятно. Между гением и сверхчеловеком не количественное, а качественное различие (как между мудростью и умом). Сверхчеловек — количественно лучшая особь. В отличие от заурядного человека толпы он может быть, допустим, лучшим логиком — как Сальери. Но худший логик способен понять лучшего. Другое дело — поэт, приводящий чернь в раздраженное недоумение:

«О чем бренчит? чему нас учит?
Зачем сердца волнует, мучит,
Как своенравный чародей?
Как ветер, песнь его свободна,
Зато как ветер и бесплодна:
Какая польза нам от ней?»

В стихотворении «Поэт и толпа» чернь, по сути, как раз и предлагает поэту, пророку стать сверхчеловеком. Она охотно перечисляет свои пороки («мы малодушны, мы коварны...»), она готова слушать и слушаться, готова считать своего избранника недосягаемым для себя образцом,— только бы этот образец все-таки был «постижным уму», понятным, лишь бы недосягаемость его носила характер количественный, а не качественный.

Толпе даже просто необходим образец, кумир, сверхчеловек. Она простит ему все — отвращение к себе, насилие над собой,— потому что чувствует с ним родство. И она права. Сверхчеловек презирает толпу, он ощущает себя вне ее и над нею, но он всегда человек толпы, ее порождение. Это поэту нужны вниматели, сопереживатели, собеседники, индивидуальности; это его идеал — заставить толпу перестать быть толпою, «дельцами и пошляками». Сверхчеловеку в идеале нужно стадо, лишенное лиц и душ. Нужно для того, чтобы он сам мог существовать: ведь количественный отсчет должен иметь отправную точку.

Обычная форма его отношений с чернью — презрение к ней, но он существует постольку, поскольку существует чернь. Он — величина не абсолютная, а относительная, и его духовная самостоятельность, оригинальность — фикция. Он орудие черни, и его самомнение — недорогая плата, которую охотно платит ему чернь за верную службу.

Сальери — тоже орудие, но его самомнение не просто велико, оно основано на уверенности в том, что он отли-

чается от толпы качественно, а не количественно. Потому-то, ощутив, что состоит на платной службе, Сальери так глубоко потрясен этим простым фактом.

Идеолог и певец сверхчеловека, Ницше сам был довольно далек от собственного идеала, от белокурой бестии. Для этого он был слишком сложен и значителен. Тем более ужаснулся бы этот утонченный аристократ духа, если бы ему довелось встретиться с реальным воплощением своего идеала.

М. Лифшиц заметил: «Сам Ницше, питавший отвращение к плебейской безвкусице пивных политиков, отрекся бы от своих духовных детей, а Шпенглер успел еще при жизни отречься от них с точки зрения более респектабельного буржуазного цезаризма. Но логика вещей действует сама по себе. И существует страшная сила, которую Маркс и Энгельс в духе Гегеля называли иронией истории»[1].

Обращаясь к опыту русской литературы, можно добавить: так Иван Карамазов ужаснулся Смердякову.

На долю Сальери тоже выпало несчастье непосредственно, лично испытать «иронию истории». Он, аристократ духа, увидел Смердякова в себе самом.

Только-только, как ему казалось, восстановилась его душевная гармония с устранением «гуляки праздного»:

«Эти слезы
Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член!»

Сами эти слезы — словно бы слезы человека, который наконец-то освободился от раздвоенности, перестал быть завистником, ибо завидовать больше некому; стал снова «чистым художником».

«Впервые»,— сказал о своих слезах Сальери. Он запамятовал: не впервые.

Он трижды говорит о своих слезах. О «невольных и сладких» детских слезах, лившихся при звуках органа. О «слезах вдохновенья», рождавших те его творенья, которые после он безжалостно, «холодно» сжег. И вот — в третий раз.

---

[1] Мих. Лифшиц, Л. Рейнгардт, Кризис безобразия, М., «Искусство», 1968, стр. 189.

Ему кажется, что к нему вернулось наивное, искреннее, «моцартианское» детство, что он снова может быть творцом, которому доступны «слезы вдохновенья». И вдруг он сам обнаруживает, что гением отныне он может считать себя, только встав на точку зрения презираемой им толпы. Он остается наедине с этой невыносимой для него мыслью, с этой раной, которая никогда не затянется.

А Моцарт — уходит. Умирать.

Входя в драму, он как бы подтверждал своими речами и поступками неумолимую логику Сальери.

Уходя из драмы и из жизни, Моцарт эту логику разрушил. Он сделал явным для сверхчеловека Сальери его родство с толпой, с чернью, с врагами искусства, с «дельцами и пошляками».

IV

ЧУЖАЯ ЛИРИКА



> ...Как будто нам уж невозможно
> Писать поэмы о другом,
> Как только о себе самом.
>
> *«Евгений Онегин»*

Это пушкинское предостережение, кажется, было воспринято с должным вниманием — но только не по отношению к его драмам.

Я уже говорил, что в «Скупом рыцаре» в свое время разглядели намек на скупость Сергея Львовича. Столь же буквально сличали черты уже самого Пушкина с Моцартом, Дон Гуаном, Князём из «Русалки», в прочих героях искали портреты людей пушкинского окружения. Эта изыскательская страсть не совсем иссякла, но, конечно, прежнего размаха уже нет.

В начале века литератор Иван Щеглов, увлекавшийся комментированием Пушкина, еще мог, скажем, объявить, что Сальери — не кто иной, как Баратынский, якобы всегда смертельно завидовавший Пушкину. А «Каменный гость» оказывался и вовсе списанным с жизни до мельчайших подробностей. Дон Гуан, естественно, Пушкин. Ссылка Дон Гуана — пушкинская ссылка. Лепорелло — его слуга Ипполит. Инеза — Ризнич; впрочем, чахотка Инезы получена ею от Екатерины Раевской. Лаура — Анна Керн. Дона Анна — Наталья Николаевна[1].

Это курьез, крайность, но крайность распространенного взгляда, бывшего, во всяком случае, распространенным.

Что касается сюжета «Русалки», то в нем видели и вовсе прямую автобиографичность, воспроизводя по нему обстоятельства жизни самого Пушкина.

Известен михайловский «крепостной роман» Пушкина с Ольгой Калашниковой — по исследованиям П. Щеголева и В. Вересаева, а прежде всего по воспоминаниям Пущина и письмам Пушкина к Вяземскому:

«Письмо это тебе вручит очень милая и добрая девушка, которую один из твоих друзей неосторожно обрюхатил. Полагаюсь на твое человеколюбие и дружбу.

---

[1] См.: Иван Щеглов, Новое о Пушкине, Спб., 1902.

Приюти ее в Москве и дай ей денег, сколько ей понадобится, а потом отправь в Болдино (в мою вотчину, где водятся курицы, петухи и медведи). Ты видишь, что тут есть о чем написать целое послание во вкусе Жуковского о *попе;* но потомству не нужно знать о наших человеколюбивых подвигах.

При сем с отеческою нежностью прошу тебя позаботиться о будущем малютке, если то будет мальчик. Отсылать его в Воспитательный дом мне не хочется, а нельзя ли его покамест отдать в какую-нибудь деревню — хоть в Остафьево. Милый мой, мне совестно ей-богу... но тут уж не до совести». (Конец апреля — начало мая 1826 года.)

Вот на этом-то несомненном фактическом основании и возводилась довольно зыбкая постройка домысла. Считалось, что «Русалка» автобиографична в наибуквальнейшем смысле; что она — непосредственное отражение истории с девушкой, которую поэт «неосторожно обрюхатил», что Ольга Калашникова — несчастная дочь мельника, а погубитель Князь, разумеется, Александр Сергеевич Пушкин.

Категорический вывод, как ни странно, опирался на предположения. Высказывалось мнение, что «мой человек, которого отослал я от себя за дурной тон и дурное поведение» (это Пушкин писал Вяземскому 27 мая того же года),— отец «безымянной девушки», а «дурное поведение» — вымогательство денег. Предполагалось даже, что бедная девушка утопилась и отсюда — комплекс вины Пушкина, его тоска по мертвой возлюбленной; отсюда и обращение к сюжету «Русалки».

Впоследствии следы Ольги Калашниковой отыскались. Отыскались и ее письма к Пушкину. Разумеется, топиться она и не думала. В 1830 году Пушкин дал ей вольную, а после того, как она вышла замуж за заседателя лукояновского уездного суда Павла Степановича Ключарева, даже был восприемником ее сына Михаила. Судя по ее письмам, а также и по жалобам на нее, поступавшим от старосты, получилась из нее бой-баба, ничуть не горевавшая о своем прошлом, а, напротив, козырявшая былой связью с Пушкиным и своим якобы влиянием на «барина».

Одним словом, как верно заметил С. М. Бонди, «эта ситуация была довольно обычной в помещичьем быту, да и у самого Пушкина этот эпизод был, вероятно, не единственным («У меня нет детей, а все выблядки»,— гово-

рил он в 1828 году Б. М. Федорову)»[1]. Впрочем, обычность «крепостного романа» видна и по тону пушкинского письма к Вяземскому. Пушкин лишь слегка смущен, направляя к другу свою «Эду», и чрезвычайно характерна его оговорка: «...прошу тебя позаботиться о будущем малютке,— пишет он. И добавляет: — если то будет мальчик».

В этой ситуации Пушкин почти безупречен («дай ей денег, сколько ей понадобится», «отсылать его в Воспитательный дом мне не хочется», «милый мой, мне совестно ей-богу»), но безупречен с точки зрения тогдашних понятий, согласно которым все это дело житейское.

А если было бы так, как придумали любители буквальных соответствий,— каким равнодушным чудовищем выглядел бы Пушкин, пишущий небрежно-смущенное письмо по поводу экстраординарного случая!

Нет, все было проще, обычнее, будничнее. И не было никаких оснований разглядеть в истории Ольги Калашниковой трагическое зерно будущей «Русалки», на что в свое время указал еще Вересаев[2].

Впрочем, одно основание было.

Соображения относительно «Русалки» имеют отличие, скажем, от вымыслов Ивана Щеглова, который просто брал факты пушкинской биографии и подставлял их на место драматических ситуаций. Тут-то нет фактов, тут приходится реконструировать темный отрезок биографии Пушкина: такова уверенность, что все, описанное в «Русалке», было, не могло не быть,— иначе откуда же такая сила и выразительность?

Заблуждения, особенно последовательные, иной раз помогают найти истину. Они петляют, но петляют около одного и того же места. Так обстоит дело и с заблуждениями относительно автобиографичности драм Пушкина.

Что касается ошибки, связанной с невольным стремлением изобразить Ольгу Калашникову бедной Лизой, то она, как бы ни была наивна и даже элементарна, помогает нам задуматься над одной из загадок пушкинской драматургии.

Больше: она, эта ошибка, напала на след разгадки, ибо за нею — постоянная память о том, что автор «Русалки» — еще и автор гениальной лирики, обнажившей пе-

---

[1] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в 16-ти томах, т. 7, стр. 636 (комментарии).

[2] См.: В. Вересаев, В двух планах.— «Статьи о Пушкине». М., «Недра», 1929.

ред нами его душу и даже сокровенные обстоятельства его жизни с такой полнотою, которая недоступна самым тщательным его биографам.

Правда, законы лирики применяются к драме слишком прямолинейно, однако хорошо, по крайней мере, и то, что они учтены.

Как говорится, спасибо и на этом.

Анна Ахматова в статье о «Каменном госте» тоже было взялась доказать автобиографичность этой «маленькой трагедии», и, мне кажется, это наименее убедительная часть ее прекрасной статьи. Порою и вовсе неубедительная: допустим, сопоставляются слова Дон Гуана о Командоре: «Вкусил он райское блаженство» со словами пушкинского письма к Анне Керн: «Как можно быть вашим мужем? Этого я так же не могу себе представить, как не могу вообразить рая». И то и другое — банальности, «пошлости», как говорил Пушкин, и истинного самовыражения тут просто нет.

Однако эти — не всегда удачные — аналогии искупаются выводом: «Сходство этих цитат говорит не столько об автобиографичности «Каменного гостя», сколько о лирическом начале этой трагедии»[1].

Подчеркиваю: о лирическом...

Иначе и быть не могло. Как я уже говорил, драмы Пушкина, как бы удалена или даже просто условна ни была изображаемая в них эпоха, решали важные, больные для Пушкина вопросы. И речь не о том, лиричны ли пушкинские драмы (конечно, да!), а о том, каков характер этого лиризма, какова форма его воплощения.

Без этого не понять не только своеобразия, но и смысла драм — например, «Пира во время чумы».

* * *

На первых страницах «Декамерона» Боккаччо, описывая чумную Флоренцию, говорит о людях, чье поведение среди всеобщего бедствия ему особенно неприятно. Это те, которые «утверждали, что много пить и наслаждаться, бродить с песнями и шутками, удовлетворять, по возможности, всякому желанию, смеяться и издеваться над всем, что приключается,— вот вернейшее средство от недуга. И как говорили, так, по мере сил, приводили в исполнение...».

---

[1] «А. С. Пушкин. Исследования и материалы», т. 2, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 192.

Это словно нарочно сказано и о персонажах «Пира во время чумы». С одной, правда, существенной поправкой. Те, о ком говорит Боккаччо, не только «утверждали, что много пить и наслаждаться... — вот вернейшее средство от недуга», но и «приводили в исполнение». Герои трагедии Пушкина в основном «утверждают». Самого веселья, пьянства и наслаждений тут нет.

Один только раз, в самом начале персонаж, поименованный Пушкиным как Молодой человек, предложит выпить за покойного собутыльника «с веселым звоном рюмок, с восклицаньем». Да и то Председатель пира поправит его: «Пускай в молчанье мы выпьем в честь его». После чего все послушно *«пьют молча»*.

А происходящее дальше и вовсе мало напоминает пир. Больше уже никто не пьет, даже молча.

В юношеском стихотворении Пушкин описывал совсем иной пир:

«Я люблю вечерний пир,
Где веселье председатель...»

И далее:

«Где до утра слово *пей*
Заглушает крики песен...»

Здесь, в трагедии, все иначе. Председатель не весел. Слова «пей» не слышно. Оно заглушено, вернее, заменено песнями. Песен — две.

Сперва Председатель пира Вальсингам просит Мери, «погибшее, но милое созданье», спеть песню. Даже не столько просит, сколько заказывает, заранее объясняя, какую песню он хочет услышать:

«Твой голос, милая, выводит звуки
Родимых песен с диким совершенством;
Спой, Мери, нам уныло и протяжно...»

Уныние, протяжность, «дикое» (то есть природное, первоначальное) совершенство и выражает песня Мери:

«Было время, процветала
В мире наша сторона:
В воскресение бывала
Церковь божия полна;
Наших деток в шумной школе
Раздавались голоса,
И сверкали в светлом поле
Серп и быстрая коса».

Поэтика песни на редкость проста: отсутствие метафор, минимум эпитетов, и только самых необходимых. Размер ее — простодушный, детский хорей. Но в этой простоте своя обдуманность.

Песня Мери — как бы подытоживание опыта сентиментальной и созерцательно-романтической поэзии. В ней можно услышать отзвуки сельских идиллий Карамзина, но всего слышнее Жуковский. Это его излюбленный хорей, его элегические мотивы христианского самоотречения, вечной любви, вопреки разлуке и смерти:

«И ко мне в живом дыханье
Молодых цветов весны
Подымается признанье,
Глас родной из глубины;
Он разлуку услаждает,
Он душе моей твердит,
Что любовь не умирает
И в отшедших за Коцит».

(*Жуковский.* «Жалоба Цереры»)

«Жалоба» (перевод из Шиллера) явилась на свет годом позже пушкинского «Пира». Но это решительно ничего не меняет: всякий поэт развивается предначертанным ему путем. Что бы там ни было, песня Мери — это, так сказать, «избранный Жуковский», прошедший строгую редактуру Пушкина. В песне нет ни туманности идеала, ни туманности слога, обычных для Жуковского; она прозрачна. Пушкин словно бы видит сквозь манеру Жуковского народную поэзию, он тянется к ее строгой и лаконичной поэтике.

Вот эпитеты в песне Мери: «Церковь *божия*... *В шумной* школе... *В светлом* поле... *Быстрая* коса...» Они сродни постоянным эпитетам фольклора, где само постоянство — не результат бедности воображения, но утверждение эстетической и жизненной нормы, обязательных основ бытия. Девица должна быть прекрасной, «красной». Море — синим. День — белым. Поле — чистым.

Норму бытия утверждает и песня Мери. Норму вечную, неотменимую,— недаром поэтика песни остается той же самой, даже когда речь заходит о нашествии на селенье чумы:

«Ныне церковь опустела;
Школа глухо заперта;
Нива праздно перезрела
Роща темная пуста...»

Эпитеты строго контрастны по отношению к прежним (шумная — глухо, светлое — темная), но именно контрастность говорит о том, что стиль песни не взорван бедой,— потому что не взорван, не разрушен строй чувств.

Песня Мери — идиллия. Но не в заурядном, не в нормативном смысле, как определял ее известный «пиитический словарь» Остолопова: «Идиллия довольствуется чувствованием, нежностию и повествованием и более старается описывать самую природу...»[1]; скорее, в том смысле, каким напитал идиллию Дельвиг, введя в нее романтический конфликт, испытав ее наивную гармонию дисгармонией. В песне Мери Пушкин тоже изображает совершенный, гармонический мир, просто и даже как-то спокойно выдерживающий нашествие дисгармонии в ее наиболее страшном, чумном обличье. Человеческие отношения остались нетронутыми. Души все те же:

«Если ранняя могила
Суждена моей весне —
Ты, кого я так любила,
Чья любовь отрада мне,—
Я молю: не приближайся
К телу Дженни ты своей,
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней».

Самоотверженность тиха и мирна. Девушка только еще предвидит свою смерть, только допускает ее возможность, но уже говорит о себе в прошедшем времени: «любила», уже называет свои уста «умершими». Все помыслы ее сосредоточены на любимом. Она бережно наказывает ему остерегаться опасностей, боясь позабыть хотя бы одну из них; она так заботливо обстоятельна, словно просто-напросто снаряжает его в дальнюю дорогу:

«И потом оставь селенье!
Уходи куда-нибудь,
Где б ты мог души мученье
Усладить и отдохнуть.
И когда зараза минет,
Посети мой бедный прах;
А Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах».

---

[1] Н. Остолопов, Словарь древней и новой поэзии, т. 2, Спб., 1821, стр. 9.

Вспомним Жуковского:

«Что любовь не умирает
И в отшедших за Коцит».

Пройдет всего несколько лет, и Лермонтов переведет гейневское стихотворение о двух душах, любивших друг друга на земле и встретившихся в небесах: «...но в мире новом друг друга они не узнали». Это — наигорчайшее признание кратковременности людских связей, признание неизбежности их распада.

В «диком раю» (слова Вальсингама), о котором поет Мери, такое немыслимо. Это и правда рай до грехопадения, где одна только естественность отношений бережет их от распада, где связи не рвутся даже в пору величайших несчастий...

Песня-идиллия кончена, и сразу же начинается бурная полемика вокруг нее. Сперва с мягким и снисходительным комментарием выступит Вальсингам, который, одобрив песню, заметит, что все это дела «дикой» древности, сохранившиеся лишь в песне — и то «едва». После с резкой рецензией вырвется Луиза: «Не в моде теперь такие песни» (выразительное словцо — «не в моде»). Притом тут же Луиза докажет неосновательность своего суждения: высмеяв слезливость, она упадет в обморок, едва увидит телегу, нагруженную страшными жертвами чумы.

Кажется, даже эта телега принимает участие в полемике.

Наконец, слово берет Молодой человек, который просит Вальсингама спеть песню,— и снова заказ сопровожден точным указанием, какая песня требуется:

«Не грустию шотландской вдохновенну,
А буйную, вакхическую песнь,
Рожденную за чашею кипящей».

Вальсингам, в свою очередь, не хочет петь ни того, ни другого:

«Такой не знаю, но спою вам гимн
Я в честь чумы,— я написал его
Прошедшей ночью, как расстались мы.
Мне странная нашла охота к рифмам
Впервые в жизни».

Обратим внимание, как тщательно мотивируется создание этого гимна. Вальсингам говорит, что-то будет не

песня, «рожденная за чашею кипящей», то есть не вдохновенная импровизация, славящая миг жизни, но гимн, написанный ночью, порою размышлений и подытоживаний.

Жанр и характер гимна заранее оговариваются, сравниваются с теми жанрами, которые Вальсингам отвергает.

Тем самым нас готовят к его восприятию.

Я не случайно употребляю слова: «полемика», «рецензия», «жанр». Потому что, повторяю, происходящее весьма мало напоминает пир, веселье. Уже первый — и единственный — тост выпивается молча. И вакхическая песнь заменяется гимном. Это не пир, а диспут во время чумы. Герои не пьют, а дискутируют, и сам Вальсингам — не Председатель пира, а председательствующий на диспуте.

У каждого дискутанта свой голос. Своя, как мы бы сказали, позиция.

Голос Мери — голос милой и, увы, наивной гармонии.

Голос Луизы — резкое требование «модного», антипатичное Пушкину и сразу же опровергнутое обмороком Луизы.

Голос Молодого человека, любителя вакхических песен, дважды пытающегося вернуть пир к веселью, то есть снова сделать его не диспутом, а пиром.

И голос Вальсингама.

Каков он?

И — чей?

В. Непомнящий писал: «Автор Гимна Чуме боролся за бессмертие в самой смерти»[1].

Возможно. Но кто он, этот автор? Пушкин? Я хочу сказать: мог ли бы Пушкин включить этот гимн в собрание своих лирических стихотворений?

На этот вопрос отвечают не только теоретически, но и практически: гимну Вальсингама приходилось оказываться рядом с лирикой Пушкина, и не раз можно было слышать, как актер читал его, искренне веря, что передает нам мысли и чувства самого Пушкина.

На первый взгляд так и должно быть. Ведь в гимне звучат одни из самых знаменитых строк Пушкина, которые мы без оговорок называем «пушкинскими»:

---

[1] В. Непомнящий, Симфония жизни.— «Вопросы литературы», 1962, № 2, стр. 131.

«Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы».

Попробуем разобраться, для чего ненадолго оставим трагедию «Пир во время чумы». Вопрос этот имеет отношение не только к драмам.

В стихотворении 1825 года «Андрей Шенье» Пушкин, по словам В. В. Виноградова, воспроизводит «стиль Шенье — с его образами, символикой, с его ритмами, с его классическим антуражем»[1].

Вот этот характерный стиль. Шенье у Пушкина так обращается к свободе:

«Сокрылась ты от нас; целебный твой сосуд
Завешен пеленой кровавой:
Но ты придешь опять со мщением и славой,—
И вновь твои враги падут;
Народ, вкусивший раз твой нектар освященный,
Все ищет вновь упиться им;
Как будто Вакхом разъяренный,
Он бродит, жаждою томим...»

Это Пушкин 1825 года, когда были написаны «19 октября» и «Я помню чудное мгновенье...»; Пушкин, который давно уже «классицизму отдал честь». Но на этот раз он говорит устами поэта, который (как не случайно указано в пушкинской сноске) даже на «роковой телеге», по дороге на казнь читал вслух Расина. И если Пушкину вдруг случится сказать о последних часах жизни Шенье по-своему, по-пушкински, выразительно и просто:

«Подъялась вновь усталая секира
И жертву новую зовет.
Певец готов; задумчивая лира
В последний раз ему поет...» —

то он словно бы спохватится и тут же приведет в сноске стихи самого Шенье, написанные о том же, но иначе: «Как последний луч, как последнее дуновение зефира оживляет вечер прекрасного дня, так, у подножья эшафота, я еще раз берусь за лиру».

---

[1] В. В. Виноградов, Стиль Пушкина, стр. 265.

Это встреча двух принципиально разных стилей, не только индивидуально-поэтических, но и национальных. Встреча французского классицизма и русского романтизма.

«Никто более меня не любит прелестного André Chènier — но он из классиков классик — от него так и несет древней греческой поэзией»,— писал Пушкин годом раньше, в 1824-м. А шестью годами спустя, в 1830-м, упрекал французских критиков за то, что они относят к романтизму «все произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности... Таким образом Андрей Шенье, поэт, напитанный древностию, коего даже недостатки проистекают от желания дать на французском языке формы греческого стихосложения,— попал у них в романтические поэты».

У самого Пушкина нет определенного и исчерпывающего понятия романтизма; но наиболее постоянен Пушкин в том, что считает романтизм «парнасским афеизмом», отрицающим старые — то есть для него прежде всего классицистические — святыни. И, вероятно, он вполне мог бы повторить вслед за Стендалем, сказавшим в брошюре «Расин и Шекспир»:

«*Романтизм* — это искусство давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут доставить им наибольшее наслаждение.

Классицизм, наоборот, предлагает им литературу, которая доставляла наибольшее наслаждение их прадедам»[1].

Романтизм и классицизм понимались как с т а р о е и н о в о е. Но и в самом романтизме (как понимал его Пушкин) были черты относительно более старые (собственно романтические в нашем понимании) и черты нарождающегося реализма;— эта диалектика превосходно прослежена в не раз цитированной мною книге Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля».

Диалектическое чутье, между прочим, и заставило Пушкина, переводя в 1823 году стихи Андре Шенье, исправить «недостатки, кои проистекают от желания дать на французском языке формы греческого стихосложения», и попытаться передать содержание этого «классика из классиков» уж в подлинно классических формах,

---

[1] С т е н д а л ь, Собрание сочинений в 15-ти томах, т. 7, М., Изд-во «Правда», 1959, стр. 26.

формах древности: то есть александрийский стих Шенье заменить гекзаметром:

«Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий,
Внемли, боже кларосский, молению старца, погибнет
Ныне, ежели ты не предыдешь слепому вожатым».

«Обращение к форме гекзаметра знаменательно,— писал Б. Томашевский: — Пушкин как бы хотел вернуть стихам Шенье присущую им античную форму, которая невозможна на французском языке»[1].

Так остро и ясно сознавал Пушкин разницу между классицизмом и романтизмом, между Шенье и самим собою. И намеренно сталкивая со сноской свое четверостишие «Подъялась вновь усталая секира», он обнажал не столько союз, сколько спор двух поэтик. У Шенье — развернутое, неторопливое, величавое сравнение; даже два сравнения: «Как последний луч, как последнее дуновение зефира... так я...» у Пушкина — две рифмующиеся метафоры: «усталая секира» и «задумчивая лира».

Это не просто приметы двух индивидуальных стилей, но два символа прежней и новой поэтик. Классицизм с его медлительной описательностью, с эпичностью, с некоторой статичностью как раз и тяготел к сравнениям; метафора — пароль романтика. Именно в пору «парнасского афеизма», в послеклассический период начинается ее расцвет. Ведь в метафоре, даже самой простой, есть алогичность, выход за грань рассудка: секира не может устать, лира не в состоянии задуматься...

Не случайно Пушкину все время приходилось сталкиваться с упреками ревнителей «правильности»: «Можно ли сказать *стакан шипит,* вместо *вино шипит в стакане? камин дышит,* вместо *пар идет из камина?* Не слишком ли смело *ревнивое подозрение? неверный лед?»* И терпеливо разъяснять: *«Младой и свежий поцелуй,* вместо поцелуя молодых и свежих уст — очень простая метафора».

Метафора шокировала не потому, что ее не было прежде, а потому, что она стала определять новый стиль, главенствовать в нем.

Однако спор двух поэтов и двух поэтик не всюду столь заметен.

Да и существует не всюду.

---

[1] Б. Томашевский, Пушкин. Книга вторая, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 69.

Там, где Пушкин дает слово самому Шенье, где он словно только слушает, что́ поет «задумчивая лира»,— там создается впечатление, бу́дто автор выступает не как лирик, а как драматург. Кажется, что он полностью перевоплощается в образ погибшего поэта, целиком подчиняет свой стиль стилю Шенье, так сказать, «умирает» в нем, чуть ли не отказывается от лирического самовыражения.

Но это иллюзия.

Не раз говорилось, что в элегии «Андрей Шенье» Пушкин имел в виду и собственные бедствия — ссылку, что он, предрекая конец тирании Робеспьера, метил и в Александра. Недаром стихотворение, написанное совсем незадолго до восстания на Сенатской площади, после него распространялось в списках с опасной надписью: «На 14 декабря». Пушкин даже был вынужден трижды давать письменные показания, когда и о чем писались стихи.

Полиция поверила или вынуждена была поверить, что в виду имелись только давно прошедшие события. В Третьем отделении не занимались стилистическим анализом. И напрасно.

Ведь нетрудно увидеть несомненный лиризм элегии, не позволяющий образу Шенье стать вполне объективным, отдельным от Пушкина. Сперва незаметно, а потом все очевиднее голос и стиль Шенье уступают место голосу и стилю Пушкина, вернее, пушкинский стиль возникает в недрах стиля Шенье. Как писал Виноградов, «рядом со стилизацией манеры Шенье, и как бы поверх ее, пробивается лирико-драматический стиль самого Пушкина...» [1].

Притом это «перерождение» стиля закономерно, хоть и не нарочито.

«Я плахе обречен. Последние часы
Влачу. Заутра казнь. Торжественной рукою
Палач мою главу подымет за власы
Над равнодушною толпою».

Это еще «чистый» Шенье. Даже близкая гибель не может заставить его отказаться от торжественного тона, приличного «высокой» поэзии классицистов. И дело не только в самих словах «торжественной рукою» (хотя этот жест театрален), но в форме слов («власы», «гла-

[1] В. В. Виноградов, Стиль Пушкина, стр. 266.

ву»), в декламационной интонации, прерываемой паузами, которые графически обозначены точками или концом стиха:

«Я плахе обречен. Последние часы
Влачу. Заутра казнь. Торжественной рукою...»—

и т. п.

Однако дальше:

«Простите, о друзья! Мой бесприютный прах
Не будет почивать в саду, где провождали
Мы дни беспечные в науках и в пирах
И место наших урн заране назначали».

Вот момент естественного перерождения стиля. Здесь еще величавое «почивать», классические «урны», но простота и задушевность строки: «Мы дни беспечные в науках и в пирах...» вдруг роднит «Андрея Шенье» со стихотворением «19 октября», которое будет написано всего несколькими месяцами позже элегии. Может быть, это произошло потому, что тремя-четырьмя строками выше речь шла об исключительности судьбы Шенье, погибшего на гильотине, а теперь возник мотив, в равной степени родной Пушкину:

«Но, други, если обо мне
Священно вам воспоминанье,
Исполните мое последнее желанье:
Оплачьте, милые, мой жребий в тишине;
Страшитесь возбудить слезами подозренье;
В наш век, вы знаете, и слезы преступленье:
О брате сожалеть не смеет ныне брат...»

Это очень личное признание: недаром в том же «19 октября» Пушкин был так горячо благодарен Горчакову... казалось бы, за что? За то, что «невзначай проселочной дорогой мы встретились и братски обнялись».

Объективная ничтожность повода этой благодарности вполне осознана самим Пушкиным в прозе, в письме к Вяземскому: «Горчаков доставит тебе мое письмо. Мы встретились и расстались довольно холодно — по крайней мере с моей стороны. Он ужасно высох — впрочем, так и должно; зрелости нет у нас на севере, мы или сохнем, или гниём; первое все-таки лучше. От нечего делать я прочел ему несколько сцен из моей комедии...» Вот и все. Но когда Пушкин вскоре после этого письма писал «19 октября», когда разлука с друзьями и причина разлуки, одиночество ссылки и жестокость власти были ост-

ро и слитно осознаны в момент творчества, тогда обыкновенный, элементарный поступок лицейского приятеля, не слишком даже и близкого, который завернул в Михайловское, вызвал нежную благодарность: «...все тот же ты для чести и друзей».

Признательность была безмерно увеличена сознанием жестокости века: «О брате сожалеть не смеет ныне брат».

Несомненно, эта строка из «Андрея Шенье» и строки, с ней соседствующие, — уже только пушкинские. Это его голос, его словарь, его интонации, его чувства и мысли:

«Я скоро́ весь умру. Но, тень мою любя,
Храните рукопись, о други, для себя!
Когда гроза пройдет, толпою суеверной
Сбирайтесь иногда читать мой свиток верный,
И, долго слушая, скажите: это он;
Вот речь его. А я, забыв могильный сон,
Взойду невидимо и сяду между вами,
И сам заслушаюсь, и вашими слезами
Упьюсь...»

Перевоплощение не привело к созданию цельного, замкнутого образа Шенье. Оно, напротив, путем сопереживания привело Пушкина к самому себе, обострило мысли о собственной доле, родило подлинно лирические строки.

Способности Пушкина-лирика к перевоплощениям вообще огромны, но он всюду остается хозяином произведения, всюду утверждает свое ви́дение мира, все делает причастным собственной судьбе, собственной душе. Так — в лирике. Так и в произведениях более объективных и объективизирующих, в поэмах, в «Онегине», где, впрочем, лирическое начало так или иначе определяет структуру вещи.

Правда, Гуковский заметил, что в «Евгении Онегине» «явственно различимы стилистические пласты двойного подчинения и соотнесения, ориентированные на выражение авторского мира и сознания, с одной стороны, и мира героев — с другой. Так, в первой главе игривая болтовня о женских ножках — это сфера Онегина, а пламенная элегия о красавице у моря на граните скал — это сфера поэта-автора»[1].

---

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 97.

Что касается «пламенной элегии», то тут нет никаких сомнений. «Я помню море пред грозою...» — эта строфа действительно только пушкинская. Это им пережито, им и по-своему написано. Онегин тут ни при чем.

С «игривой болтовней» — сложнее. Хотя бы потому, что здесь не только болтовня и не просто игривая:

«Увы, на разные забавы
Я много жизни погубил!
Но если б не страдали нравы,
Я балы б до сих пор любил.
Люблю я бешеную младость,
И тесноту, и блеск, и радость,
И дам обдуманный наряд;
Люблю их ножки; только вряд
Найдете вы в России целой
Три пары стройных женских ног.
Ах! долго я забыть не мог
Две ножки... Грустный, охладелый,
Я все их помню, и во сне
Они тревожат сердце мне».

Здесь есть все, что угодно: и игривость, и болтовня, и даже привередливость гурмана («только вряд найдете вы в России целой...»),— но есть и удивительная полнота жизни, умение радоваться ей, быть благодарным судьбе за все доброе.

Конечно, тут очевидно «соавторство» с Онегиным, ориентация на него, и Гуковский прав, говоря: «Автор становится здесь героем романа, а герой получает права самостоятельного переживания». Но автор нигде не предоставляет герою сцену в его полное владение. Он, даже давая Онегину возможность определять стиль романа своим строем чувств, своим взглядом, в этот момент находится с ним рядом, вместе.

«Здесь весь подбор слов-образов говорит о жеманной эстетике гостиных, об искусственном идеале флирта» [1],— сурово пишет Гуковский о строчках, посвященных «ножкам». Опять-таки не совсем так: жеманность, если она и есть, осознана с иронией (притом с самоиронией), а флирт скорее отличается не искусственностью, а чисто пушкинской способностью превращать мимолетное чувство в любовь.

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 201.

Но главное не это. Гостиные — это ведь не только онегинская, это и пушкинская жизнь тоже. И Пушкин болтал, флиртовал, повесничал, оставаясь при этом самим собой.

Дело не в точном разделении «сфер влияния» героя и автора. Тут — иное.

«Пламенная элегия» — это Пушкин без Онегина. Это та их разность, на которую сам Пушкин обращал наше внимание: «Всегда я рад заметить разность между Онегиным и мной». Строфы о ножках и балах — тоже Пушкин, но уже в тех своих проявлениях, где он смыкается с Онегиным, похож на него. Ведь «разность», подчеркиваемая с готовностью, не превратила автора и героя в полных антиподов, не исключила их дружбы, да и возникла-то «разность» с момента душевного повзросления обоих. Юность их была общей.

И «море пред грозою» и «гостиные» — это разный Пушкин, но всюду он. Его стиль может прихотливо меняться, становясь то искрометно-легкомысленным, то сосредоточенно-глубоким, но он остается самим собою, пушкинским стилем, ибо сохраняет то, что определяет цельность стиля,— строй чувств, круг мыслей, систему нравственных координат.

А если говорить о «сфере Онегина», принципиально отделенной от «сферы Пушкина», то, мне кажется, ее можно найти не в окончательном тексте романа, а в приложении к нему, в «Альбоме Онегина». Вот тут уж Пушкин дает Онегину полную волю писать что угодно, даже самые вызывающие банальности. В этом дневнике «мечтаний и проказ» герой всерьез записывает светские разговоры, которые для его автора смешны:

«Боитесь вы графини — овой? —
Сказала нам Элиза К.
— Да,— возразил NN суровый,—
Боимся мы графини — овой,
Как вы боитесь паука».

Это пародия, построенная по тому же принципу, что и комическое «послание» Пушкина к Павлуше, сыну Петра Андреевича Вяземского:

«Душа моя Павел,
Держись моих правил:
Люби то-то, то-то,
Не делай того-то...»

В обоих случаях изъято как раз то, ради чего стоит обращаться с посланием или предлагать вниманию читателя альбомную запись: содержание пожеланий и запретов, смысл светской беседы, который невозможно понять без того, чтобы не узнать, что кроется за псевдонимами графиня -ова или Элиза К., какие отношения их связывают, почему надобно бояться таинственную -ову. Откровенно нелепый ответ относительно паука обнажает сугубую непонятность разговора для нас, да, кажется, и для самого Пушкина.

Таков вообще «Альбом Онегина»; даже те его строки, которые нередко цитируют как пушкинские, скорее близки к общепоэтическому стилю эпохи, чем к стилю собственно пушкинскому:

«Последний звук последней речи
Я от нее поймать успел,
Я черным соболем одел
Ее блистающие плечи,
На кудри милой головы
Я шаль зеленую накинул,
Я пред Венерою Невы
Толпу влюбленную раздвинул».

Это похоже на Пушкина, но не более того. Здесь нет ни его гармонической соразмерности, ни даже его вкуса; во всяком случае, если говорить о стилистических вершинах, к которым — целиком — относится «Онегин». Для Пушкина, для его любовной лирики это слишком броско, впечатляюще, «шикарно»: «последний звук последней речи», «черный соболь», «зеленая шаль». Это, так сказать, схема пушкинского стиха, усвоенная умелым, но недостаточно тонким эпигоном.

Да и «Венера Невы» слишком заметно перекликается с находящейся тут же, в тексте романа, и чуть иронически представленной нам «сей Клеопатрою Невы», которой столь явно предпочтена Татьяна:

«Беспечной прелестью мила,
Она сидела у стола
С блестящей Ниной Воронскою,
Сей Клеопатрою Невы;
И верно б согласились вы,
Что Нина мраморной красою
Затмить соседку не могла,
Хоть ослепительна была».

Пушкин почти уверен, что его читатель согласится именно с таким выбором идеала красоты. «Клеопатра Невы», «Венера Невы» — это вкус Онегина, еще не влюбившегося в Татьяну. Тут они решительно расходятся.

В основном же тексте «Онегина» сфера героя — часть сферы автора.

В драмах, например в «Пире во время чумы», все иначе.

В. Непомнящий писал: «Песни Мери и Вальсингама тяготеют друг к другу, ибо их слияние и даст ту гармонию, через которую только и достижима свобода духа» [1].

Я не уверен, что гармония и свобода духа могут слиться из противоположных начал. А они — противоположны. Правда, Вальсингам снисходительно одобрял песню Мери, хоть и относил ее мораль к невозвратным временам. Но ее песня и его гимн выдвинуты на первый план трагедии не как союзники, а как противники. Они спорят.

«Уст умерших не касайся...» — завещала милому Дженни. А нынешний «милый» и не думает бояться:

«И девы-розы пьем дыханье,—
Быть может... полное Чумы!»

— Противопоставление слишком явное, чтобы быть случайным. К тому же оно не только в этом.

В песне Мери говорилось:

«Поминутно мертвых носят,
И стенания живых
Боязливо бога просят
Упокоить души их!»

«Боязливо»... Страх разлит в воздухе, зараженном чумой. Даже могилы, теснящиеся одна к другой, сравниваются с *«испуганным* стадом»...

Вальсингам от страха освободился:

«Итак,— хвала тебе, Чума,
Нам не страшна могилы тьма...»

Спор, полемика, диспут. С кем же на этом диспуте Пушкин?

Ни с кем: ни с Мери, ни с Вальсингамом. Ни ее песня, ни его гимн не выражают авторского взгляда.

---

[1] В. Непомнящий, Симфония жизни.— «Вопросы литературы», 1962, № 2, стр. 130.

Конечно, Мери мила ему. Но в ее наивную гармонию Пушкин не верит, как не верит и в возвращение первоначальной «дикости», а может быть, и в то, что эта гармоническая «дикость» хоть когда-нибудь существовала. Ведь он не сентиментальный романтик Жуковский, он автор «Цыган», поэмы, полной разочарования не только в суете «света», но и в якобы безмятежном бытии диких цыган:

«Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!
И под издранными шатрами
Живут мучительные сны,
И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет».

«И между вами», «и под издранными шатрами», «и ваши сени кочевые» — то есть даже ваши. Это прощание с иллюзией. Разочаровавшись в ней, Пушкин произносит страшное, как приговор, слово «всюду».

И все-таки песня Мери — хотя бы тоска по гармонии, пусть и наивной. В гимне Вальсингама нет и этого.

Правда, зато есть другое. Песня Мери тянет назад, вздыхает о прошлом; гимн Вальсингама рвется вперед, грудью встречает опасность, жаждет сражения:

«Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог,
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог».

Это чувство было знакомо и близко Пушкину. «Неизъяснимость» наслаждения перед лицом опасности волновала его. По воспоминаниям Нащокина, Пушкин говорил ему, «что ему хотелось бы написать стихотворение или поэму, где выразить это непонятное желание человека, когда он стоит на высоте, броситься вниз. Это его занимало»[1].

Не есть ли гимн Вальсингама осуществление этого или подобного замысла?

---

[1] П. И. Бартенев, Рассказы о Пушкине, М., Изд-во бр. Сабашниковых, 1925, стр. 45.

Нет. Причастность чувств самого Пушкина к чувствам героя несомненна. Больше того! В строчках, «сочиненных» Вальсингамом, есть немало милого Пушкину, и оба они равно дорожат «неизъяснимыми наслажденьями» риска и опасности; тут поэт и его герой, безусловно, смыкаются.

И все-таки даже эта близость не определяет нравственной позиции Вальсингама. Система чувств, воплощенная в гимне, в целом — не пушкинская.

«Нам не страшна могилы тьма»,— говорит Вальсингам, побеждая «боязливость» песни Мери. Но стоит ли радоваться этой победе? И разве в песне был страх перед могилой? Ведь героиня песни, Дженни, как раз бестрепетно, спокойно, мирно принимала свою участь. Она боялась только за любимого. И те живые, которые боязливо молили бога, просили его не за себя,— за мертвых. «Боязливо бога просят *упокоить души их».*

Несомненное освобождение Вальсингама — не освобождение от страха перед могилой; песня Мери свободна от него в гораздо большей степени (вскоре Пушкин даст нам понять, что сама смелость Вальсингама рождена отчаянием и ужасом). Это освобождение от связей, воспетых Мери. Освобождение от сердца.

Луиза, осмеявшая песню Мери, примитивно, вульгарно не права.

Молодой человек, требующий бездумного веселья, также оппонент не серьезный.

Неправота Вальсингама обаятельна, бесстрашна, сложна — и оттого особенно опасна.

В том же 1830 году Пушкин написал стихотворение «Герой», диалог Поэта и Друга. «Пир во время чумы» был закончен 6 ноября, «Герой» предположительно датируется октябрем, и обстоятельства их создания едины. Работая над «Пиром», Пушкин, запертый в Болдине холерой, по-тогдашнему — «чумой», не мог лично не переживать ситуацию драмы. А стихотворение «Герой» прямо навеяно известием о приезде императора Николая в холерную Москву 20 сентября 1830 года (эта дата с прибавлением слова «Москва» многозначительно поставлена под стихотворением).

Впрочем, Николаю оставлена роль почетной аналогии, а речь в стихах идет о Наполеоне. Друг развертывает перед Поэтом свиток наполеоновых торжеств и падений — Италия, Египет, Россия — и спрашивает: «Когда ж твой ум он поражает своею чудною звездой?» Поэт вы-

бирает из всей жизни Наполеона один эпизод — посещение чумного госпиталя в Яффе:

«Не та картина предо мною!
Одров я вижу длинный строй,
Лежит на каждом труп живой,
Клейменный мощною чумою,
Царицею болезней... он,
Не бранной смертью окружен,
Нахмурясь, ходит меж одрами
И хладно руку жмет чуме,
И в погибающем уме
Рождает бодрость... Небесами
Клянусь: кто жизнию своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой...»

«И хладно руку жмет чуме», «кто жизнию своей играл пред сумрачным недугом» — это будто цитаты из гимна Вальсингама. Но, в отличие от него, тут есть пушкинское уточнение: «Чтоб ободрить угасший взор». В гимне Вальсингама этого нет и не может быть. «Ободряет» Мери. Вальсингам не думает о других. Или — старается не думать.

В какой-то миг — притом не случайный, значительный — он, как я уже говорил, чувствует заодно с Пушкиным. Тогда-то и рождаются строки: «Есть упоение в бою...» Но это упоение не застилает Пушкину глаза, не уводит от мысли о предназначенности человека для людей. Упоение Вальсингама превращается в самоупоение; бесстрашие перед лицом чумы перерастает в циническую хвалу ей: «Восславим царствие Чумы...», «Итак,— хвала тебе, Чума...»

Хвала беде, ужасу, гибели многих и многих. Хвала торжеству дисгармонии.

Как помним, в «Евгении Онегине» Пушкин мог смыкаться с героем и мог говорить только «от себя». Здесь он тоже ненадолго смыкается с Вальсингамом, но затем происходит нечто противоположное: «от себя» говорит не Пушкин, а Вальсингам. От цинизма Пушкин отворачивается.

Пусть этот цинизм рожден отчаянием, пусть он всего лишь защитный, но он утверждается натурой незауряд-

ной, мощной, страстной, и все ее внутренние силы обращены на это утверждение.

Вальсингам обаятелен, он выделяется из толпы, недаром его избрали Председателем. И недаром он в какую-то минуту поднимается до уровня чувствований самого Пушкина,— но он и страшен.

Нравственный вывод стихотворения «Герой» звучит как ответ Вальсингаму:

«Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран!..»

Ему же невольно отвечают черновые строки «Онегина»:

«В сраженье смелым быть похвально,
Но кто не смел в наш храбрый век?
Все дерзко бьется, лжет нахально;
Герой, будь прежде человек».

Автор статьи о «Пире» Н. В. Яковлев замечал: «Последняя строка в своей краткости дает настоящую формулу героизма в понимании Пушкина... Это проливает свет и на окончание «Пира во время чумы»...»[1].

Это справедливо; сопоставление «Героя», четверостишия из «Онегина» и гимна Вальсингама способно прояснить для нас мысли самого Пушкина.

В своей безбоязненности Вальсингам, по мнению Пушкина, еще отнюдь не достиг человеческой вершины. Одной безбоязненности совсем недостаточно. Больше того: выделяясь из толпы своим бесстрашием («Есть упоение в бою...»), Вальсингам возвращается в толпу, отбрасывается назад, до ее уровня, когда готов воспевать смелость вне нравственности. Он — как все: «Но кто не смел в наш храбрый век? Все дерзко бьется...»

Заметим, что Пушкиным сказано не «все», а «всё»,— это звучит уничижительно, и уничижительность подчеркнута тем, что «храбро бьётся» стоит рядом с «лжет нахально».

«Всё» — это обезличенная масса, икра.

В «Декамероне» персонажи отстаивали радость и ценность жизни в о п р е к и чуме. В этом забвении опас-

---

[1] Н. В. Я к о в л е в, Об источниках «Пира во время чумы».— Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова, М.—Пг., Госиздат, 1923, стр. 129.

ности они доходили до полудетского эгоцентризма, забывая и о страданиях тех, кого скосила чума; в этом было естественное противоречие эпохи, смысл которой «Декамерон» выразил едва ли не нагляднее всех прочих книг,— эпохи Возрождения.

«Пир во время чумы», мне кажется, для Пушкина связан с иной эпохой. С той, которая в эту пору тревожила его (о чем шла речь в предыдущей главе и будет идти в последующих). С эпохой Просвещения.

В «Моцарте и Сальери» Пушкин осудил культ логики и знания, освободившихся от нравственной опоры. В «Пире» он показывает, что культ еще одного прекрасного завоевания буржуазной революции, культ свободы личности, тоже опасен или в лучшем случае бесплоден без той же опоры. Бесплоден, как бы эта свобода ни была абсолютна, дерзка, красива,— а разве это, черт побери, не красиво и заманчиво: «Итак,— хвала тебе, Чума, нам не страшна могилы тьма»?

Вальсингам кажется себе и другим свободным от страха смерти, от человеческих связей, от морали Священника. Но что же оказывается? То, что свобода — мнимая, что он пытается найти радость и смысл жизни не вопреки Чуме, как герои «Декамерона», а благодаря ей, подчиняясь ей как объективной внешней силе. Свобода оборачивается подчинением; частность, отдельность, самоценность личности — тем, что человек все более становится безликой частичкой толпы, икринкой. От него уже ничего не зависит, и вот единственная его радость — это р а д о с т ь с м е р т и н а м и р у.

Пока Вальсингам поет свой гимн, то как бы его стихи ни были великолепны, они — всего лишь песнь толпы, и сам Вальсингам — человек толпы. Истинным героем, выдающейся л и ч н о с т ь ю он может стать, только обретя сердце.

Его гимн — это еще поэзия без сердца. Сердце пробуждается в Вальсингаме лишь в самом финале драмы.

Если бы мысли и чувства гимна полностью разделялись Пушкиным, если бы Вальсингам был его голосом, тогда не понадобилась бы дальнейшая эволюция героя. А она не только нужна, но и начинается-то как раз с того момента, как окончен гимн. Спета последняя строка, и (нам уже знакома эта откровенная простота пушкинских сюжетных построений) следует ремарка: *«Входит старый священник»*. И, войдя, сразу же обращается к совести пирующих.

Первое обращение — это отзвук песни Мери, обещавшей, что «Эдмонда не покинет Дженни даже в небесах». Священник хочет устыдить безбожников тем же:

«Прервите пир чудовищный, когда
Желаете вы встретить в небесах
Утраченных возлюбленные души».

Но этот призыв безнадежен; ведь и песня Мери обозлила Луизу, оставила равнодушным Молодого человека и лишь едва тронула Вальсингама. Тогда Священник взывает к сердцу Вальсингама — напоминает ему о потере матери. И Вальсингам сразу меняется.

Только что он благодушно отвечал Священнику на его укоры: «Дома́ у нас печальны — юность любит радость». Отвечал от имени всех, толпы: «у нас». Теперь он говорит: «я». И объясняет причины своего цинизма:

«Я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего,
И ужасом той мертвой пустоты,
Которую в моем дому встречаю...»

Он и сейчас еще сопротивляется Священнику, отсылает его прочь, и «многие» (это звучит как «толпа») приветствуют его решение:

«Bravo, bravo! достойный председатель!
Вот проповедь тебе! пошел! пошел!»

Им кажется, что их Председатель всего лишь ловко отделал Священника; но Вальсингам уже сражен. И стоит Священнику только одной фразой напомнить Вальсингаму о похороненной жене: «Матильды чистый дух тебя зовет!» — как в Председателе окончательно пробуждается сердце. Он резко меняет тон, он молит: «Отец мой, ради бога, оставь меня». И — ремарка: *«Пир продолжается. Председатель остается погружен в глубокую задумчивость».*

Перед Вальсингамом, который остался наедине с собой и своими воспоминаниями среди возобновившегося (после диспута) пира; перед Председателем, только что возгласившим хвалу Чуме, смерти, дисгармонии,— перед ним открывается путь к гармонии. Не к наивной и несбыточной гармонии Мери, но к гармонии сложной и трудной, пробивающейся сквозь трагическую дисгармонию мира.

В этот миг Пушкин оставляет Вальсингама и заканчивает драму. Он может это сделать, ибо путь определен, решение найдено.

* * *

Как известно, «Пир во время чумы» — переделка одной из сцен исторической драмы Джона Вильсона (1779—1854) «The city of the plague», то есть «Город чумы», или «Чумной город».

У Вильсона сцена пира — эпизодическая, а Вальсингам — отнюдь не центральный герой. Пир — это всего одна из причудливых особенностей чумного Лондона, которые открываются взгляду только что вернувшихся из плавания морских офицеров, Франкфорта и Вильмота. Собственно, эта сцена, как и ей подобные, еще экспозиционна, основное действие начнет развиваться после. Морякам сперва встречается старик, рассказывающий им о чуме; потом — шарлатан-астролог, якобы угадывающий ближайшие судьбы людей, обезумевших от страха; перед неизбежной гибелью и, наконец,— *«Улица.— Длинный накрытый стол.— Общество пирующих молодых мужчин и женщин»*.

Внешне переделка не столь уж значительна. Иной раз она кажется лишь свободным переводом (а то и просто переводом). Многое из того, о чем мы говорили, есть у Вильсона — и сообщение Вальсингама, что свою песнь о Чуме он написал ночью, взявшись за стихи впервые в жизни; и брань Луизы; и ее обморок при виде все той же самой телеги с трупами, управляемой, как и у Пушкина, негром. Резких различий лишь два: песня Мери и гимн Чуме, не имеющие почти ничего общего с текстом Вильсона. У него Мери поет трогательную и очень длинную песню, рассказывающую подробнейшим образом об опустошениях, произведенных некогда чумой в ее родной Шотландии; никаких Дженни и Эдмонда тут нет и в помине. Вильсоновский Вальсингам также поет хвалу чуме и также объясняет ее отчаянием, но смысл песни иной. По мнению Вальсингама, чума — справедливое наказание людям, которые сплошь лгуны и лицемеры. И она карает их вовремя, настигая на месте преступления:

«Разишь законника во лжи,
Попа в усердии ханжи,
Скупца над полным сундуком,
Наследника над злым замком...»

Только отсюда, собственно, и начинается развитие сюжета, характеров Вильмота, Франкфорта, да и Вальсингама. Он вовсе не «задумывается» в конце сцены, а яростно схватывается с молодым человеком, который издевается над священником. Потом — по мере развития действия — произойдет их дуэль, и Вальсингам убьет соперника.

Пушкин вынул из пьесы Вильсона фрагмент, оборвал дальнейшее развитие сюжета и характера Вальсингама,— и получилось не фрагментарное, а совершенно законченное драматическое произведение. С поставленной и решенной проблемой. С определенными и проявившимися — насколько это нужно в данных обстоятельствах — характерами. С четко определившейся поэтикой той драматической формы, которую называют «маленькой трагедией».

Законченность — результат переработки, очень существенной, хотя внешне и невеликой.

Н. В. Яковлев в той же статье «Об источниках «Пира во время чумы» точно определил направление пушкинских переделок:

«Общая тенденция этих изменений — в направлении наибольшего *лаконизма*».

И дальше:

«Мы видим, образы Пушкина отнюдь не лишены конкретных черт. Но то, что дано им, дано по принципу строжайшей художественной экономии. Нельзя не видеть, какой громадной обобщающей силой наделяет их через это Пушкин. Под его рукой флотский капитан Вальсингам превращается именно в «Председателя Пира». Имярек — викарий или пребендарий прихода Aldgate church — именно в «Священника», как стоит в пьесе. Перед нами прежде всего — Председатель безбожного пира и христианский священник *вообще*»[1].

Так сцена исторической драмы превращается в «маленькую трагедию». Обобщаются герои, обобщается и место действия.

На русском языке пьеса Вильсона существует в переводе Ю. Верховского и П. Сухотина. Называется она «Город чумы». Но мне кажется, что тут сказалось влияние Пушкина, как сказалось оно и в стиле перевода. В соответствии с характером пьесы Вильсона, пожалуй,

---

[1] Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова, стр. 10, 113.

следовало бы перевести ее название так: «Чумной город», то есть город, зараженный чумой, нисколько не символический, а реальный Лондон в реальном 1665 году. Во всяком случае, не «Город чумы», где невольно хочется написать слово «Чума» с большой буквы; город, по которому — так и чудится — разгуливает не просто страшный недуг, но сама Царица Чума, воспетая пушкинским Вальсингамом.

Да, у Вильсона место действия — «чумной город», Лондон; у Пушкина — «Город Чумы», где разговаривают между собой не флотский капитан Вальсингам и не викарий церкви у Старых ворот, а просто Председатель и Священник.

В своих «маленьких трагедиях» Пушкин вообще очень скуп на бытовые детали, их герои — даже такие конкретные, как Моцарт и Сальери, — прикреплены не к быту, а к бытию.

Однако Пушкин в «маленьких трагедиях» скуп не только на подробности быта, но и на слова.

На это обращали внимание, но объяснения далеко не всегда были удовлетворительными. Гуковский, например, полагал, что бросающийся в глаза лаконизм «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя» объясняется традиционностью сюжета: «Именно ориентированность на ассоциации с другими классическими Дон Жуанами дает возможность Пушкину быть столь кратким в своей маленькой трагедии: он может сосредоточить свое творческое внимание на дифференциальных признаках своего понимания темы, а остальное дать пунктиром, легким очерком, рассчитанным на то, что этот очерк заполнится красками, хорошо известными зрителю заранее»[1].

Объяснение это, во-первых, не универсально: остается неясным, чем же в таком случае объяснить краткость драмы с нетрадиционным сюжетом — «Моцарта и Сальери». Во-вторых, возникает странный образ Пушкина, рассудочно относящегося к форме своих драм, не захваченного желанием высказаться, а сопоставляющего и дифференцирующего, прикидывающего и рассчитывающего. Не удивительно, что Гуковский приходит к мысли, будто «маленькие трагедии» — эксперимент, почти научный опыт (на это, в частности, его наводят варианты определений жанра «маленьких трагедий», отвергнутые Пуш-

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и развитие реалистического стиля, стр. 117.

киным: «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений»).

По тому же пути шел — и заходил все дальше — Валерий Брюсов. Он видел разгадку ни с чем не сравнимой лаконичности «маленьких трагедий» в том, что они — «театр для поэтов», для знатоков, для избранного круга. И больше того: все то же самое определение «Опыт драматических изучений» понималось им как изучение не столько характеров и обстоятельств, сколько самой драматической формы [1].

Таким образом, отыскивались причины неизбежного и вечного неуспеха «маленьких трагедий» на сцене; вольно или невольно утверждалось, что они несценичны,— ибо о какой сценичности может идти речь, если в драмах много «пунктира», если они построены на сравнении с традиционными решениями тех же сюжетов, если, наконец, они всего только штудии, заготовки, экспериментальные опыты изучения формы.

Между тем отдельные голоса — редкие, к сожалению,— обращали внимание на то, что трудность постановки «маленьких трагедий» — в своеобразии их драматического языка. А краткость — это форма драматургичности.

«...Напряженная сосредоточенность их (то есть пушкинских драм.— *Ст. Р.*) действия и сжатость выразительного их языка, свободного от всяких парафраз и эмфатических распространений, требует особых приемов исполнения,— писал в конце прошлого века Лев Поливанов.— Недостаточное восприятие толпою этих драм не следует приписывать их краткости, а тому, что исполнители не применяются к лаконизму их языка и приступают к ним с теми приемами, какие выработались у них при исполнении обильных словом драм других авторов, не исключая и Шекспира».

И дальше Лев Поливанов давал конкретные советы актерам:

«Драмы Пушкина требуют большего внимания к паузам и более частого замедления темпа при произношении, нежели всякий другой текст драматических произведений. Исполнитель должен ценить каждый стих этих драм на вес золота...» [2].

---

[1] См.: Валерий Брюсов, Мой Пушкин, М.— Л., Госиздат, 1929, стр. 169.

[2] Сочинения А. С. Пушкина с объяснениями их и сводом отзывов критики, т. 3, стр. 5.

Конечно, советы в какой-то степени наивны, категоричны, даже дилетантичны, но «каждый стих» — сказано точно. Именно — стих; не фразу, не период, не реплику.

Тоньше всех, мне кажется, понял секрет пушкинского лаконизма С. Шервинский. Правда, он рассматривал драмы Пушкина только со стиховедческой стороны, как он говорит, «ориентируясь на произнесение» и не вдаваясь в смысловой анализ, но и без того наблюдение его ценно.

Шервинский — вслед за Поливановым — заметил, что в языке драм Пушкина единица измерения не столько фраза, сколько строка, стих: «Произнесение таких драм, как «Горе от ума», «Маскарад» или трилогия Ал. К. Толстого, немного имеет общего с произнесением лирического стихотворения. Этим указывается не на худшее, а на иное качество их стихового материала. Стих драмы воспринимается нами суммарно; мы слышим периоды, куски, в которых стихи сливаются в меньшие или большие группы, и нам представляется малоплодотворным рассматривать, даже в этих первоклассных драмах, каждый отдельный стих как музыкально-смысловую единицу».

С Пушкиным — дело иное: «Пушкин, мысля вполне как драматург, писал свои драматические стихи, с отношением к их временной форме — лирического поэта»[1].

Впрочем, подобное наблюдение было и у Г. Винокура — правда, лишь на материале «Бориса Годунова», но с безусловным правом на обобщение:

«...В «Борисе Годунове», как и всегда у Пушкина, отчетливо наблюдается стремление к гармоническому согласованию синтаксического ритма с ритмом стихотворным, так что границы речевых тактов в тенденции совпадают с стихотворным членением. Опорным пунктом отдельного стиха в «Борисе Годунове» является предикат, так что, когда предложение захватывает несколько стихов, стихи, не имеющие предиката, отчетливо группируются вокруг опорного стиха, как, например, в следующих параллелизмах:

«Не внемлет он ни слезным увещаньям,
Ни их мольбам, ни воплю всей Москвы,
Ни голосу Великого Собора».

---

[1] С. В. Шервинский, Ритм и смысл, М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 219—220, 221.

Или:

«Слыхал ли ты когда,
Чтоб мертвые из гроба выходили
Допрашивать царей, царей законных,
Назначенных, избранных всенародно,
Увенчанных великим патриархом?»

Многочисленные enjambements в «Борисе Годунове» почти все лишены резкости, вследствие чего деление речи на стихи не противоречит естественным синтаксическим связям между отдельными членами предложения»[1].

Я потому так скрупулезен в собирании этих цитат, что они (насколько мне известно) крайне немногочисленны и оттого особенно значительны. Пусть они касаются только стиховедческой, синтаксической стороны,— они ведут к выводам не только стиховым. И тем более дороги.

Вспомним диалог — ну, допустим, «Горя от ума».

«Чацкий
Конечно, не меня искали?

София
Я не искала вас.

Чацкий
Дознаться мне нельзя ли,
Хоть и некстати, нужды нет.
Кого вы любите?

София
Ах! боже мой! весь свет.

Чацкий
Кто более вам мил?

София
Есть многие, родные.

Чацкий
Все более меня?

София
Иные».

Разумеется, если сравнивать этот диалог хотя бы со строчками из «Бориса Годунова», которые процитировал Винокур, то чисто стиховое различие так и бросится в глаза. Один и тот же стих здесь нередко «распределен» между двумя персонажами, между Чацким и Софьей, а

---

[1] Г. Винокур, Язык «Бориса Годунова».— В сб. «Борис Годунов» А. С. Пушкина», Изд-во Гос. акад. театра драмы, 1936, стр. 149—150.

enjambements хоть и не отличаются — в этом отрывке — особенной смелостью, но мы-то знаем, что может себе позволить Грибоедов:

«Скромна, а ничего кромé
Проказ и ветру на уме».

Однако стиховые особенности — лишь одно из проявлений особенности художественного мышления автора, притом относительно внешнее проявление. И чтобы поближе подойти к сути, сравним грибоедовский диалог с диалогом из «Моцарта и Сальери», который не так броско от него отличен.

«Моцарт
Что ж, хорошо?

Сальери
Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!
Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я.

Моцарт
Ба! право? может быть...
Но божество мое проголодалось.

Сальери
Послушай: отобедаем мы вместе
В трактире Золотого Льва.

Моцарт
Пожалуй...»

Может показаться, что главное различие диалогов в большей разговорности грибоедовского. Отчасти так оно и есть, но лишь отчасти. Слова Моцарта: «Ба! право? может быть...» — едва ли не столь же живы и непосредственны, как Софьино: «Ах! боже мой! весь свет».

Может быть, определяющая разница — в мелодической цельности пушкинских строк? Ведь их мелодика организована так строго и тонко, словно они — строки лирики; каждый стих живет своей самостоятельной звуковой жизнью, даже если одна его половина — реплика Сальери, а вторая — Моцарта. «*Я* зн*а*ю, *я*»,— восклицает Сальери, троекратным ударным «а» задавая строке музыкальный тон,— и ту же музыкальную фразу продолжает Моцарт: «Б*а*! пр*а*во? может быть...» Вернее, не только продолжает, но развивает. Яростное самоутверждение Сальери, фонетически выраженное этим напори-

стым тройным «аканьем», получая отклик в моцартовских «а», в то же время постепенно смягчается, идет через неударное «о» («право») к ударным «о» и «ы» («может быть»). Надрывное, тяготевшее к крику «а» не получило выхода в крике, свелось на нет — что является отражением и смысла строки: негодование Сальери сменяется беспечностью Моцарта.

Удивительно здесь единство смысла, фонетики и стиля: ведь стилистически тоже происходит переход от высокопарности Сальери к «косноязычию» Моцарта.

Однако и Грибоедов при всей разговорности своего диалога мелодически безупречен. Слова Софьи: «*Я* не иск*а*ла в*а*с» фонетически поддержаны словами Чацкого: «Дозн*а*ться мне нельз*я* ли...» Та же звуковая непрерывность и неразрывность.

Так в чем же основное различие?

Мне кажется, в следующем.

Внешняя стремительность обоих диалогов примерно одинакова: герои живо беседуют, реплики их лаконичны, вопросы и ответы выпаливаются, едва дожидаясь друг друга. Но диалог Моцарта и Сальери отличается и еще одним видом стремительности, не так явно заметной: он не только (да и не столько) мгновенно обнажает перед нами состояние героев, но двигает сюжет. Двигает со скоростью неслыханной.

Сжатость этого диалога не в краткости реплик и не в их стремительной сменяемости; она в предельной, даже сверхпредельной нагруженности его, смысловой и сюжетной.

Как раз по поводу этой сцены из «Моцарта и Сальери» писал Брюсов:

«Эта сжатость приводит во многих местах к *условности*. Пушкин нисколько не заботится о том, чтобы в его драмах действие и диалог происходили так, как в действительной жизни».

С этим трудновато согласиться: условности в том смысле, как понимает ее Брюсов, считающий, что в «маленьких трагедиях» Пушкин создавал «театр для поэтов», для узкого круга, внутри которого можно у с л о в и т ь с я относительно правил, понятных знатокам, но трудных для публики,— такой условности тут нет. Напротив, есть безусловность правды и естественности. Просто этот диалог построен по другому закону, характер которого тот же Брюсов далее определяет куда более точно:

«В действительной жизни, несомненно, Моцарт и Сальери обменялись бы при этом гораздо большим числом слов, но Пушкин сохранил только сущность их речи»[1].

«Сущность» — вот это сказано прекрасно. Сущность, существо, эссенция.

Из диалога Моцарта и Сальери вынуты паузы и промежутки. Он спрессован, героям не дано времени для обоснования своих поступков, для уговоров и объяснений — да они в этом и не нуждаются. Вот как движется диалог: Сальери лапидарно «рецензирует» только что услышанное сочинение и делает вывод: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь». Моцарт тут же откликается: «Ба! право? может быть...», чем и подтверждает — для Сальери: да, не знаю. Следует приглашение отобедать вместе — мгновенно принятое решение отравить Моцарта за обедом. Столь же немедленно следует согласие. Всё. Судьба Моцарта решена.

Персонажи «маленьких трагедий», во всяком случае центральные, сосредоточены на своих переживаниях, как сосредоточен на них лирический герой пушкинских стихотворений. Это и избавляет от необходимости фиксировать подробности обстановки, обстоятельства всего, что окружает героев. Если угодно, да, это пунктир, но в нем сохранено все главное, все существенное.

Когда Пушкин пишет свой лирический шедевр, стихотворение «Я вас любил...», он не называет имени женщины, не рассказывает о ней, не сообщает обстоятельств их встречи и разлуки. Впрочем, то или иное могло и быть, однако не решало бы дела. Важно само чувство, важна его сущность, важен душевный результат.

Это, вероятно, закон лирики вообще, но в наивысшей степени — закон пушкинской лирики. Преображение реальности, происходящее в стихах Пушкина, идет именно в сторону результата, того, что произошло с душой.

В «Путешествии в Арзрум» есть запись дорожного приключения:

«На днях посетил я калмыцкую кибитку (клетчатый плетень, обтянутый белым войлоком). Все семейство собиралось завтракать; котел варился посредине, и дым выходил в отверстие, сделанное в верху кибитки. Молодая калмычка, собою очень недурная, шила, куря табак. Я сел подле нее. «Как тебя зовут?» — ***.— «Сколько те-

---

[1] Валерий Брюсов, Мой Пушкин, стр. 171.

бе лет?» — «Десять и восемь».— «Что ты шьешь?» — «Портка».— «Кому?» — «Себя».— Она подала мне свою трубку и стала завтракать. В котле варился чай с бараньим жиром и солью. Она предложила мне свой ковшик. Я не хотел отказаться и хлебнул, стараясь не перевести духа. Не думаю, чтобы другая народная кухня могла произвести что-нибудь гаже. Я попросил чем-нибудь это заесть. Мне дали кусочек сушеной кобылятины; я был и тому рад. Калмыцкое кокетство испугало меня; я поскорее выбрался из кибитки и поехал от степной Цирцеи».

Эта же встреча отозвалась и в стихах:

«Прощай, любезная калмычка!
Чуть-чуть, назло моих затей,
Меня похвальная привычка
Не увлекла среди степей
Вслед за кибиткою твоей.
Твои глаза, конечно, узки,
И плосок нос, и лоб широк,
Ты не лепечешь по-французски,
Ты шелком не сжимаешь ног,
По-английски пред самоваром
Узором хлеба не крошишь,
Не восхищаешься Сен-Маром,
Слегка Шекспира не ценишь,
Не погружаешься в мечтанье,
Когда нет мысли в голове,
Не распеваешь: Ma dov'e,
Галоп не прыгаешь в собранье...
Что нужды? — Ровно полчаса,
Пока коней мне запрягали,
Мне ум и сердце занимали
Твой взор и дикая краса.
Друзья! не все ль одно и то же:
Забыться праздною душой
В блестящей зале, в модной ложе
Или в кибитке кочевой?»

Словно бы два разных приключения и две разные калмычки! В прозаическом отрывке быт калмыков не только заинтересовал, но и оттолкнул Пушкина; в стихах, напротив, «дикость» заставила с иронией вспомнить быт гостиных, где мурлычут итальянские арии, превозносят модный французский роман и жеманничают на английский манер,— не случайно само сравнение калмычки

с женщинами, которыми привык увлекаться Пушкин, начавшееся явно не в пользу случайной встречной («и плосок нос, и лоб широк»), завершается столь же явным предпочтением, отданным ей перед барышнями света: «...не погружаешься в мечтанье, когда нет мысли в голове». В прозе Пушкин сообщает, что поспешно выбрался из кибитки; в стихотворении сожалеет, что не задержался дольше.

В «Путешествии в Арзрум» рассказано, как было. В стихотворении «Калмычке» — что стало в результате встречи. Чисто прозаическая история о том, как несладко обернулось для европейского желудка азиатское гостеприимство, превратилась в лирическое сожаление о несостоявшейся влюбленности,— не зря просквозило в стихах воспоминание о «похвальной привычке» прошлых лет, о другой девушке и о другой кибитке, цыганской, за которой ушел-таки молодой Пушкин...

Нечего и говорить, где — в прозе или в лирике — явственнее увидели мы душу поэта. В стихотворение не вошли детали обстановки, замеченные наблюдательным этнографом, забавные подробности, посмешившие автора путевых записок, ничто из того, что больше говорит не о самом Пушкине, а о конкретной ситуации, в которой очень многие вели бы себя подобным образом (заметили бы экзотичность быта, заговорили бы с «недурной» девушкой, захлебнулись бы чаем необычного вкуса). Зато здесь выразилось то, чем Пушкин был отличен от всех прочих: его постоянная жажда полноты бытия, «духовная жажда», постоянная мечта «забыться праздною душой», то есть даже в случайной встрече увидеть возможность большого чувства.

Собственно говоря, разница между Пушкиным «Путешествия» и Пушкиным «Калмычки» — это разница между двумя состояниями души художника, запечатленными в стихотворении «Поэт». Тем, когда «быть может, всех ничтожней он», и тем, когда «душа поэта встрепенется, как пробудившийся орел».

И вот эту-то возможность говорить «божественным глаголом», поднимаясь над случайным и суетным, Пушкин дает героям своих «маленьких трагедий», да и вообще своих драм (просто в «Борисе Годунове» это сказалось еще не так последовательно, как во всех более поздних драмах).

Вероятно, не случайно многие герои драм Пушкина — сочинители.

Моцарт — гений.

Не бесталанен и Сальери.

Дон Гуан — поэт: Лаура поет его песню, судя по реакции гостей, прекрасную.

Вальсингаму тоже приходит «странная охота к рифмам», давшая столь мощный результат.

Франц, герой «Сцен из рыцарских времен»,— миннезингер.

Сочинитель и Пимен; не только по роду летописных занятий, но по строю чувств и по взгляду на творчество, приближенному к взгляду самого Пушкина. Верно заметил Белинский: «Пимен не мог так высоко смотреть на свое призвание как летописец; но если б в его время такой взгляд был возможен, Пимен выразился бы не иначе, а именно так, как заставил его высказаться Пушкин»[1].

Однако обилие в драмах Пушкина его коллег — не причина, а, скорее уж, следствие лирической природы пушкинской драматургии. Ведь и Барон, скупой рыцарь, отнюдь не подозреваемый в склонности к сочинительству, тоже мыслит и чувствует по законам лирического мышления и чувствования, которые утверждает Пушкин — и в лирике и в драме. И он, стало быть, соавтор Пушкина, он гениален, как его творец, и способы его выражения максимально приближены к пушкинским.

Что же до мотивировок, которые позволяют этой особенности драм Пушкина не выглядеть «условностью», а быть естественной и вдохновенной, то они — в ином.

Вспомним все тот же краткий диалог Моцарта и Сальери. Он перегружен, перенасыщен, «пунктирен»,— а ведь он почти «проходной». Внешне он не кульминационен; если исходить из привычного композиционного членения драм, то он скорее относится к завязке. Но в том-то и дело, что все привычное тут не вполне подходит. «Маленькие трагедии» — как бы сплошь одна кульминация. Завязка их обычно находится вне драмы, перед началом действия, и герой (Сальери, Барон, Альбер) вступает на сцену уже подготовленным к принятию своего кульминационного решения, он застигнут в момент падения или взлета.

Одним словом, совсем не тогда, когда, «быть может, всех ничтожней он»...

Именно с этим, между прочим, связаны отказ от привычных представлений о характерности героя и поиски

---

[1] В. Г. Белинский, Сочинения в 3-х томах, т. 3, стр. 589.

характерности новой. Поиски были начаты еще в «Борисе Годунове».

Г. Винокур замечал, что в «Борисе» Пушкин стремился не столько типизировать язык отдельных персонажей, сколько вообще преобразовать язык драмы. Применяя средства индивидуализации — церковнославянизмы, просторечие, стилизацию, «археологический подход»,— Пушкин был в этом смысле сдержан:

«Те специальные языковые средства, которые привлечены Пушкиным для его трагедии и выделяются на общем фоне ровного и простого лирического языка... никогда не переходят границ, отделяющих поэтическое отношение к слову от чисто документального и этнографического...» [1].

Вероятно, не случайно Грибоедов писал Булгарину: «...мне нравится Пимен-старец, а юноша Григорий говорит, как сам автор, вовсе не языком тех времен» [2].

Это было не совсем справедливо: речь Григория отмечена исторической характерностью, но что правда, то правда: «сам автор» и его голос сказались в Григории. Язык Самозванца «олиричен», в нем преобладает, говоря словами Винокура, «поэтическое отношение к слову».

Грибоедов чутко среагировал на ту «дьявольскую разницу», которая была между его собственным и пушкинским представлениями о типизации героев.

В «Борисе Годунове» принцип, сформулированный Винокуром, начал определяться. В «маленьких трагедиях» он развит и закреплен. Их герои не могут обладать резкой характерностью, такой, какова она у героев Грибоедова. В этом смысле со Скалозубом или Фамусовым могут соревноваться разве что герои «низкие», буффонные или полубуффонные — Жид или Лепорелло, да и то они проиграют соревнование. Язык же Сальери, Барона, Вальсингама, Дон Гуана не может идти ни в какое сравнение с языком персонажей «Горя от ума», резко типизированным и выявленным в своей индивидуальности.

Конечно, дело и в том, что герои Пушкина — персонажи трагедии, а не комедии. Гротеск индивидуальнее пафоса, и оттого сатирические персонажи «Горя от ума» отстоят в отношении языковой характерности от Барона или Сальери неизмеримо дальше, чем «положитель-

---

[1] Г. Винокур, Язык «Бориса Годунова».— В сб. «Борис Годунов» А. С. Пушкина», стр. 158.

[2] Грибоедов, Сочинения, Л., Гослитиздат, 1945, стр. 508.

ный герой» комедии Чацкий. И все же есть непреодолимый водораздел, по одну сторону которого — все герои «маленьких трагедий» (и вообще пушкинских драм), по другую — все герои Грибоедова. Как бы ни различались Чацкий и Скалозуб степенью остроты словесного портрета, они — на одном берегу, в кругу одних и тех же художественных законов. Как бы ни был далек гордый Барон от низменного Соломона, эстетически они — братья; они вылеплены по одному принципу, ярчайшее проявление которого — лирическая сжатость, сводящая и их характеры и их речь до сущности.

Характерность героев Пушкина в принципе не та, что у Грибоедова. Типизация персонажей происходит не за счет обострения их типических особенностей; Пушкин и тут выявляет сущность типа, общую, общечеловеческую.

Герои «маленьких трагедий» не лишены конкретности, исторической или географической: их язык зависит от того, что, допустим, Дон Гуан — человек Возрождения и испанец, но здесь в еще большей степени, чем в «Борисе Годунове», «специальные языковые средства» подчинены средствам «ровного и простого лирического языка». История, география, вообще всякая конкретная обусловленность поступков героя важна для Пушкина, но главным образом как то, что участвует в обострении, укрупнении, гиперболизации той или иной человеческой страсти. Тут сам выбор эпохи чрезвычайно целесообразен: комплекс чувств Барона, выраженный в самом заглавии трагедии — «Скупой рыцарь»,— способен наиболее ярко проявиться именно в эпоху перелома от феодализма к тому, что позже будет названо капитализмом; сила, стоящая за Сальери и отнюдь не умирающая вместе с ним и с его временем, все же связана с зарей буржуазного рационализма и скепсиса.

Таким образом, конкретность выполняет почетную, но подчиненную роль: участвует в предельном выявлении сущности. Страсти, волнующие героев Пушкина, рождены определенной эпохой, ею помечены и обострены, но эти страсти разражаются на общечеловеческой высоте, куда Сальери, Барон или Дон Гуан подняты кульминациями своих судеб и напряженностью чувств; на высоте, где важнее, что взлет или падение испытывает не музыкант Сальери, не средневековый барон Филипп, не гранд Дон Гуан, а человек.

Здесь, однако, требуется серьезнейшее уточнение.

Есть не только сходство, но и огромная разница между тем лирическим воспарением, какое испытывают герои «маленьких трагедий», и тем преображением, какое происходит с героем стихотворения «Поэт»,— проще говоря, с самим Пушкиным. Нисходящий на него «божественный глагол», преображающее вдохновение поднимает поэта ввысь не просто эстетически, но — нравственно. Это неразрывно. Оттого и становятся для него мелкими и несущественными «забавы мира» и «людская молва».

С пушкинскими героями этого не происходит.

То, что Пушкин не жалеет силы слова ни для Сальери, ни для Вальсингама, то, что схож язык автора и героев, и породило упрямое желание искать в «маленьких трагедиях» непосредственное, автобиографическое самовыражение Пушкина. Однако потому-то и ошибочна эта страсть к выискиванию совпадений и соответствий, что Пушкин и его герои — почти все! — находятся в разных системах нравственных координат.

Барон, Сальери, Вальсингам, Дон Гуан «пишут лирику» по законам, которые близки к тем, которые Пушкин создал для своей лирики. Но это, так сказать, *чужая лирика*, чужая и нередко чуждая для Пушкина, ибо не его душу, не его нравственные представления выражает она.

Это очевидно в случаях с Бароном, Сальери, Вальсингамом. Но даже там, где герой мил и близок Пушкину, он не дарит ему себя целиком. А ненароком подарив,— отбирает...

История создания знаменитого монолога Пимена говорит о том, что, сочиняя его, Пушкин был объят истинно лирическим волнением.

«Всего замечательнее то,— писал П. В. Анненков,— что сцена летописца Пимена, проникнутая с начала до конца поэтическим вдохновением, прерывается несколько раз, подтверждая несомненным образом свидетельство автора, что он поджидал вдохновения, когда необходимо было его участие в создании. С первого монолога Пимена, со стиха: «Немного слов доходит до меня», Пушкин покидает летописца, набрасывает строфу из «Цыган», стихотворение «Сожженное письмо», XVII и XVIII строфы «Евгения Онегина» (IV гл.)...»[1].

---

[1] П. В. *Анненков*, А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений, Спб., 1873, стр. 134.

Впрочем, первый (в особенности — первый) вариант монолога и без этого свидетельства обнаруживает свое лирическое происхождение:

«Как быстро, как неясно
Минувшее проходит предо мной —
Давно ль оно неслось событий полно,
Как океан, усеянный волнами,
И как теперь безмолвно, безмятежно...
Передо мной опять выходят люди,
Уже давно покинувшие мир —
Властители, которым был покорен —
И недруги и старые друзья —
Товарищи моей цветущей жизни
И в шуме битв и в сладостных беседах.
Но где же их знакомый лик и глас,
И действия их мощные и страсти —
Немного слов доходит до меня,
Чуть, чуть их след ложится легкой тенью
И мне давно, давно пора за ними...»

Дело не только в том, что лексика монолога куда больше свойственна романтику начала XIX века, чем летописцу начала XVII: «Но где же их знакомый лик и глас... Чуть, чуть их след ложится легкой тенью... И как теперь безмолвно, безмятежно...» (Почти цитата из лирики: «безмолвно, безнадежно».) Это не просто другая эпоха, это другой человек. Пушкин, а не Пимен.

«Океан, усеянный волнами» (а прежде было еще ближе к лирике: «как стаей волн кипящий океан») — знакомый образ мятежной «свободной стихии». И сами «события», которыми, как волнами, полон океан времени, тоже выглядят цитатой из поэзии «самого» Пушкина. Они — часть его жизни, и когда перед этим Пименом проходят воспоминания об исчезнувших друзьях, о «шуме битв» и «сладостных беседах», кажется, что не старый монах прощается с летописью, а Пушкин — с «Онегиным»:

«Прости ж и ты, мой спутник странный,
И ты, мой верный идеал,
И ты, живой и постоянный,
Хоть малый труд. Я с вами знал
Всё, что завидно для поэта:
Забвенье жизни в бурях света,
Беседу сладкую друзей».

Может быть, еще ближе самоощущение Пушкина к самоощущению Пимена в другом лирическом прощании со своим трудом:

«Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?..»

Пушкин не хотел этой субъективной близости. Почти все, что в монологе Пимена напоминало его собственную судьбу и было слишком близко к его лирическому самовыражению, он снял. «Океан, усеянный волнами», получил прекрасную замену: «Волнуяся, как море-окиян»; лексически это был шаг от лирики к эпосу, даже к сказке. И прав Б. Городецкий, отметивший в первоначальном варианте монолога лиризм и заключивший, что Пушкин проделал работу «по приближению этих строк к особенностям характера и личной судьбы Пимена»[1]. То есть — объективизировал героя.

Можно только добавить, что эта правка не уничтожала лиризм, но маскировала его.

Примерно то же происходило и в «Сценах из рыцарских времен».

Пушкин вручил Францу одно из своих лучших стихотворений, «Жил на свете рыцарь бедный», первоначально называвшееся «Легенда». Но, вручая, отредактировал стихи.

В 1829 году начало «Легенды» выглядело так:

«Жил на свете рыцарь бедный,
Молчаливый и простой,
С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и прямой.

Он имел одно виденье,
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.

Путешествуя в Женеву,
На дороге у креста
Видел он Марию деву,
Матерь господа Христа.

---

[1] Б. П. Городецкий, Драматургия Пушкина, стр. 111, 112.

С той поры, сгорев душою,
Он на женщин не смотрел,
И до гроба ни с одною
Молвить слова не хотел.

С той поры стальной решетки
Он с лица не подымал
И себе на шею четки
Вместо шарфа привязал.

Несть мольбы Отцу, ни Сыну,
Ни святому Духу ввек
Не случилось паладину,
Странный был он человек.

Проводил он целы ночи
Перед ликом пресвятой,
Устремив к ней скорбны очи,
Тихо слезы лья рекой...»

Из семи четверостиший начала Франц поёт четыре. Опущены строфы третья, шестая, седьмая, и изъятия тенденциозны. В результате мы узнаём, что «жил на свете рыцарь бедный»; что «он имел одно виденье, непостижное уму»; что поэтому он не смотрел на женщин; что он не подымал с лица забрала и носил четки... Всё! Что это было за виденье, неизвестно. Скрыто теперь и то, что рыцарь не молился святой троице, отдавшись душою лишь мадонне.

Естественным следствием этих сокращений является и то, что в песне Франца выброшены — по сравнению с «Легендой» — три строфы финала:

«Между тем как он кончался,
Дух лукавый подоспел,
Душу рыцаря сбирался
Бес тащить уж в свой предел.

Он-де богу не молился,
Он не ведал-де поста,
Не путем-де волочился
Он за матушкой Христа.

Но пречистая, конечно,
Заступилась за него
И впустила в царство вечно
Паладина своего».

Если уж в начале стало неясным, в кого именно влюбился рыцарь, то, разумеется, этот гротескно-трогательный финал просто неуместен.

Почему же, однако, Пушкин сделал эти сокращения?

Может быть, потому, что он спасал свое произведение, однажды уже запрещенное цензурой за «кощунственный» сюжет? И был готов даже изуродовать его, «приткнуть» в пьесу — лишь бы оно увидело долгожданный свет?

Это, мягко говоря, маловероятно. «Медный всадник» остался ненапечатанным потому, что Пушкин отказался принять несравненно меньшие замечания своего державного цензора.

А впрочем, уместно ли здесь слово «изуродовать»?

А. Слонимский считал, что это отнюдь не порча, а, напротив, естественная редактура «взыскательного художника», повзрослевшего на шесть лет[1]. Еще определеннее высказался Н. Гудзий: «В процессе переработок первоначального текста Пушкин... качественно усовершенствовал свой первоначальный текст...»[2].

Мне кажется, более прав С. Бонди. Может быть, не во всем (так, он тоже счел «несомненным» то, что, переделывая «Легенду», Пушкин собирался обойти цензуру), но он заметил главное: «Операция, проделанная Пушкиным над текстом этого стихотворения, имела некоторые основания в функции этих стихов в драме... Под видом романса о рыцаре, безнадежно влюбленном в богородицу, он (Франц) рассказывает о своей любви к недоступной для него по своему высокому социальному положению Клотильде»[3].

Можно, правда, добавить, что о богородице в окончательном тексте романса (или, скорее, баллады) вообще нет речи; Пушкин не «слегка затемнил» ее конкретный образ, как считает Бонди, но смыл всякую конкретность. Так что совершенно естественным и справедливым выглядит толкование этих стихов (данных именно в редакции «Сцен»), вложенное Достоевским в уста героини «Идиота» Аглаи:

---

[1] См.: А. Слонимский, Мастерство Пушкина, стр. 150.

[2] Н. К. Гудзий, К истории сюжета романса Пушкина о бедном рыцаре.— «Пушкин. Сборник Пушкинской комиссии Общества любителей российской словесности». Сборник второй, М., 1930, стр. 148.

[3] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в 16-ти томах, т. 7, стр. 65 (комментарии).

«В стихах этих прямо изображен человек, способный иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему свою жизнь... Там, в стихах этих, не сказано, в чем, собственно, состоял идеал «рыцаря бедного», но видно, что это был какой-то светлый идеал чистой красоты».

Вот именно: «не сказано»... «какой-то»...[1].

Вряд ли Францу удалось бы растопить лед на сердце Клотильды, если бы в его стихах остались строфы, говорящие о влюбленности рыцаря только в богородицу и о его равнодушии ко всем земным дамам. Трудно представить, чтобы такая песня польстила бы самолюбию Клотильды. А в результате пушкинских сокращений смысл песни приобрел необходимую для данного случая туманность: что за «виденье» предстало рыцарю — неясно. Речь пошла о силе любви вообще, о такой силе, которая исключает внимание к дамам, но не ко всем, как было прежде, а ко всем, кроме одной.

Естественно, что этой одной Клотильда считает себя.

Важно, однако, не только это. Пушкин не захотел доверить Францу лучшее и главное, что было в его лирическом стихотворении. Он вдруг странным образом пожадничал.

От Пушкина к Францу не перешел резко оригинальный, неподражаемый, ни на что не похожий образ рыцаря, полюбившего мадонну необычной любовью. Не отдал Пушкин герою и свою, им самим не сразу обретенную дерзость гения, даже в такой «божественной» теме рискующего на гротеск,— прекрасен образ дьявола, этого формалиста преисподней («Он не ведал-де поста...»), адского демагога, искусно пытающегося посеять рознь в мирной небесной компании. Не дорос Франц и до поэтики зрелого Пушкина, уже не боящегося самой обыденной простоты: точный адрес того места, где рыцарь встре-

---

[1] Д. Благой, процитировавший слова Аглаи Епанчиной в книге «От Кантемира до наших дней» (т. 1, «Художественная литература», 1971, стр. 477), добавляет, что, в отличие от своей «умной и образованной» героини, сам Достоевский, конечно, «понимал смысл аббревиатуры «A. M. D.» и слов «Lumen coelum, sancta rosa», а значит, знал, что речь идет о культе Мадонны». Разумеется, знал. Однако очень важно, что внимание даже «умных и образованных» людей вовсе не задерживалось на аббревиатуре и на латинской фразе. А главное, в отрыве от конкретного образа богоматери, затемненного или смытого, и девиз «A. M. D.» и восклицания рыцаря воспринимались уже совершенно иначе, как сами собой разумеющиеся для крестоносца, отвоевывающего святые места.

тил свое «виденье» («Путешествуя в Женеву...»), нестесняющееся просторечие («Не путем-де волочился он за матушкой Христа»),— это приобретения, которые и для Пушкина немного раньше выглядели бы необычными. Это поэтика «Дорожных жалоб», написанных немногим позже «Легенды»:

«Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит,
Иль мне в лоб шлагбаум влепит
Непроворный инвалид».

А главное, Пушкин, вероятно, не мог и не хотел отдать герою «Сцен» свое лирическое переживание, вложенное в «Легенду», глубоко личное свое качество — смешение дерзко чувственной и благоговейно духовной любви, отражавшееся и в шутках («Ты богоматерь, нет сомненья...») и в стихах вполне серьезных: ведь назвал же он Наталью Николаевну своей «Мадоной».

Ради этого Пушкин пошел отнюдь не на «качественное усовершенствование», а на явную адаптацию своего вершинного творения. Его авторедакторские ножницы свирепствовали даже в мелочах. «По равнинам Палестины мчались, именуя дам»,— сказано в первом варианте о паладинах, которые, в отличие от бедного рыцаря, славили обычных земных дам, а не бесплотное «виденье». В песне Франца эти два стиха звучат проще и банальнее: «Мчались в битву паладины, именуя громко дам». Ушла неуклюжая цезура («мчались — именуя дам»), мало подходящая для р о м а н с а, а кроме того, останавливавшая внимание как раз на этих двух словах: «именуя дам», то есть подчеркивавшая отличие рыцаря от его «нормальных» собратьев. Теперь вперед выдвинулось слово «громко». Картина стала зауряднее и привычнее, приблизившись к балладе Шиллера — Жуковского «Рыцарь Тогенбург», герой которой влюблен не в нечто туманное, а в обычную даму и ради нее идет в бой, ради нее отрекается от мирской жизни:

«Он глядит с немой печалью —
Участь решена:
Руку сжал ей; крепкой сталью
Грудь обложена;
Звонкий рог созвал дружину;
Все уж на конях;
И помчались в Палестину,
Крест на раменах».

Тем же путем — от необычного к обычному — идет Пушкин и правя строчку: «без причастья умер он» на «как безумец умер он». «Как безумец» — это тоже привычно, объяснимо, это то ли презрительный суд толпы, то ли восхищенный суд поэта Франца, но так или иначе — привычно.

«Странный человек», «рыцарь бедный» пушкинского стихотворения, лицо совершенно уникальное, стал героем нормальной баллады, персонажем общежанровым. А за балладой как жанром, уже к временам зрелости Пушкина отходящим в прошлое, по пятам идет пародия. Идет «Немецкая баллада» Козьмы Пруткова, насмешничающая не просто над Жуковским и его «Тогенбургом», а над традиционно-трогательными признаками баллады, умирающей, но цепляющейся за жизнь. И вот строки Жуковского: «И душе его унылой счастье там одно: дожидаться, чтоб у милой стукнуло окно»,— оборачиваются строчками про дуралея и нескладеху барона Гринвальдуса: «Бароны воюют, бароны пируют... Барон фон Гринвальдус, сей доблестный рыцарь, все в той же позицьи на камне сидит».

«Чистый» жанр пародируется куда легче, чем индивидуальный замысел, неповторимый и смелый: ведь тот, кто не разрушает традиции, кто всего лишь следует ей, тот находится «все в той же позицьи», не движется, и его позу легче зафиксировать и шаржировать.

То, что вчера — в «Тогенбурге» — казалось трогательным до слез, теперь — в «Гринвальдусе» — оказалось до слез смешным.

«Легенду», в которой выразилось чувство самого Пушкина, и только его, в которой торжествовала именно его поэтика, его дерзкий и одновременно гармоничный взгляд, спародировать было бы очень не просто: не случайно, кстати, в истории русской пародии, для которой не было ничего и никого неприкосновенного, ни Тютчева, ни Баратынского, ни Лермонтова, ни Фета, нет ни единой хоть сколько-нибудь удачной, смешной пародии на Пушкина.

Вероятно, потому, что истинную гармонию осмеять невозможно.

Превратившись в балладу Франца, легенда утратила черты неповторимости и обрела черты общие, привычные. Поэтому она стала подлежать, как и устаревший «Тогенбург», переосмыслению, разрушению, пародированию.

Пушкина это не остановило. Жестокая адаптация, которой он подверг «Рыцаря бедного», была твердым следованием принципу, с которым Пушкин отныне уже не расставался и который позже назовут реализмом.

Пушкин хотел избежать того, чего, по его мнению, не избег Грибоедов.

«Теперь вопрос,— писал он Бестужеву в январе 1825 года.— В комедии «Горе от ума» кто умное действующее лицо? ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малый, проведший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все, что говорит он, очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми и тому под.».

Как Грибоедов, упрекая Пушкина в том, что его Григорий говорит подобно самому автору, замечал разницу между своим и пушкинским художественным методом, так и Пушкин этим замечанием отстаивал собственные взгляды. Он угадал в грибоедовской комедии не вполне преодоленную концепцию романтического героя, который обычно равен автору и непосредственно выражает его отношение к мироустройству (на этот раз я употребляю термин «романтизм» в его современном значении, как определение метода, а не просто новизны, антиклассицизма).

И угадал верно: противоречие «Горя», рождавшегося на рубеже романтизма и реализма, состояло в том, что подобно тому, как байроновский Каин беседовал с самим богом, ему, богу, высказывая суждения Байрона, так Чацкий делился грибоедовскими сокровеннейшими суждениями со Скалозубом.

Сам Пушкин хотел избегнуть этого противоречия. Даже любя Франца, даже вручая ему свои излюбленные мысли (насколько излюбленные, мы еще выясним в главе «Последняя сказка»), он не хотел, чтобы средневековый миннезингер выглядел «пылким, благородным и добрым малым, проведшим несколько времени с очень умным человеком» — на этот раз с самим Пушкиным. Франц порою чувствует и мыслит, как Пушкин, но он объективен, реалистичен.

Таковы и герои «маленьких трагедий».

Их строгая объективность в сочетании с тем «соавторством», в которое вступает со своими героями Пушкин, иногда вызывала недоумение. Недоумение и непонимание, как бывает, оборачивались осуждением.

В книге 1931 года «Социология творчества Пушкина» Д. Благой считал, что донгуаново приглашение Командору присутствовать на его свидании с Доной Анной «вытекает не из чего иного, как из особого извращенного характера сладострастия Гуана, ведущего свои романы на кладбище, находящего «дикую приятность» в «посинелых губах» своей возлюбленной».

Тень этого Гуана-извращенца падала и на его автора: «В основе болдинской лирики не только лежит тема любви к мертвой возлюбленной, но и громко звучит мотив влюбленности поэта в ущерб, в увядание, в «вянущую красоту».

Конечно, я вспоминаю давнюю книгу не в укор современным взглядам автора: несомненно, что и сам поздний Д. Благой прекрасно объяснил бы, что пушкинские призывы к умершей женщине: «Явись, возлюбленная тень» — на самом деле не извращенная любовь к ущербу и тлению, а, напротив, жажда жизни, стремление продлить ее, задержать момент счастья. «Я вас любил: любовь еще, быть может, в душе моей угасла не совсем...» — говорит Пушкин, надеясь: а вдруг и в самом деле — не совсем?

Это вообще его черта, и когда он обращается к тени Ризнич:

«Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
А с ними поцелуй свиданья...
Но жду его; он за тобой...» —

он словно бы надеется воскресить уже не только чувство, но самое возлюбленную. Воскресить силой своей любви.

«Рыцарь бедный» был чувственным в духовности; Пушкин духовен в чувственности. Поэтому оба казались непонятными: «странный был он человек».

Интересно, однако, вот что: замечая «жестокое любопытство» Пушкина, «непреодолимое его влечение ко всему «странному», болезненному, ко всем темным движениям человеческой психики, стоящим на грани патологического, а чаще всего и «переступающим эту грань», Благой следующим образом объяснил происхождение своего мнения. Оно родилось оттого, что он заметил по-

истине странную близость самого Пушкина к персонажам драм поэта:

«Героям «маленьких трагедий» *приятно* убийство, самому поэту *приятно* пламя, разрушение»[1].

Не имея нужды сегодня опровергать давние взгляды, согласно которым Пушкин, «певец уходящего класса», должен был быть связан с распадом, ущербом и патологией, я, наоборот, хочу воздать должное чуткости Д. Благого. Говорю без иронии: иной раз почувствовать, где кроется разгадка, важнее, чем ее разгадать.

Проводя прямолинейную аналогию между лирикой и «маленькими трагедиями» и тем самым приписывая лирике то, что ей не было присуще, Благой обнажил колоссальное различие, существующее — при всей их близости — между стихами и драмами Пушкина. Кричащая неправота его вывода — доказательство этого кричащего различия.

Пушкинская лирика настолько гармонична, что не раз создавала иллюзию легкости, с какой эта гармония добывалась. Личность поэта так совершенна и так мощна, что победно гармонизирует мир. В нем торжествует единая и бесспорная, пушкинская правда.

Иное дело — драмы. Особенно «маленькие трагедии». Их мир не только другой, чем мир пушкинской лирики, но принципиально другой. В чем-то даже противоположный миру лирики. Здесь не одна правда, а несколько. Пушкин тут выходит за пределы собственной личности, больше того: прячет от читателя себя, свой взгляд, свое суждение, позволяя героям на свободе высказать их собственные правды, как бы эти правды ни были страшны и чужды Пушкину.

В эпоху поэтической гармонии, в пору отсутствия «комплексов», когда еще так далеко до Достоевского, Пушкин обращается к «полифонии», бесстрашно бросается в океан дисгармонии. Бросается не с отчаяния, не затем, чтобы утонуть, а чтобы выплыть, добыть из темных глубин гармонию, сложную и трудную.

Мне кажется, обращение Пушкина к драматургии и, в частности, к «маленьким трагедиям» — это естественная для гения неудовлетворенность размерами того мира, который освоила его лирика, каким бы необъятным и всеобъемлющим ни казался этот мир нам. Пушкину

---

[1] Д. Благой, Социология творчества Пушкина, М., «Мир», 1931, стр. 218, 208, 221, 223.

становится тесно в пределах лирики, и он начинает диалог с героями драм,— вернее, организует их диалог, не появляясь на сцене собственной персоной и не выводя на нее своего двойника. Давая слово глашатаям дисгармонии, Сальери или Вальсингаму, Пушкин не страшится наделить их силой своего гения. Это соавторство позволяет их жестоким правдам обнажить свою опасность и бесчеловечность.

«Маленькие трагедии» не случайно и задумывались и создавались в зрелости, когда кончилась пора прекрасных иллюзий. Добавим: когда рухнули многие надежды — вместе с поражением декабристов. Мир оказался жесточе, чем думалось в молодости, и его жестокость надо было понять. Понять, чтобы победить.

Так испытывалась гармония. Так испытывалась знаменитая пушкинская легкость.

Лирика Пушкина — это победа над хаосом. «Маленькие трагедии» — тоже, но в них задержано внимание на обстоятельствах, которые нужно, необходимо победить.

Но сквозь нашествие дисгармонии светит гармония. Даже то, что гениальная «чужая лирика», которую творят герои «маленьких трагедий», именно чужая для Пушкина, говорит об определенности того идеала, который он прямо выразил в своей лирике; говорит о нравственном иммунитете.

Возможно, еще нагляднее говорит о том же единственный случай полного слияния автора с героем, когда Пушкин доверяет персонажу свое миросозерцание, свое сердце, не говоря уж о языке. Это не Моцарт, в котором Пушкин воплотил лишь часть себя самого, не Франц, которому он доверил только адаптацию своего шедевра,— это Дон Гуан.

Но и здесь сближение автора и героя строго мотивировано. Оно происходит в очень определенный момент, когда герой заслуживает это бесконечное и полное доверие.

V

НАКАЗАНИЕ
БЕЗ ПРЕСТУПЛЕНИЯ



Что Левин испытывал к этому маленькому существу, было совсем не то, что он ожидал. Ничего веселого и радостного не было в этом чувстве, напротив, это был новый мучительный страх. Это было сознание новой области уязвимости.

Лев Толстой. «Анна Каренина»

В трагедии «Каменный гость» Дон Гуан, моля о любви, говорит:

«О пусть умру сейчас у ваших ног,
Пусть бедный прах мой здесь же похоронят...»

И далее:

«Чтоб камня моего могли коснуться
Вы легкою ногой или одеждой,
Когда сюда, на этот гордый гроб
Пойдете кудри наклонять и плакать».

Стихи прекрасны. Не удивительно, что они не родились сразу такими совершенными: понадобился черновой набросок.

Удивительно другое: что этот набросок находится тут же, в тексте «Каменного гостя», всего за двадцать стихов до своего окончательного варианта. Ведь прежде чем сказать Доне Анне: «пойдете кудри наклонять и плакать», Дон Гуан говорил ей вот что:

«Я только издали с благоговеньем
Смотрю на вас, когда, склонившись тихо,
Вы черные власы на мрамор бледный
Рассыплете — и мнится мне, что тайно
Гробницу эту ангел посетил...»

И далее:

«И думаю — счастлив, чей хладный мрамор
Согрет ее дыханием небесным
И окроплен любви ее слезами...»

Сходство велико. Настолько, что нельзя не задуматься: почему Пушкин, предельно экономный (а в «маленьких трагедиях» — экономный сверхпредельно), вдруг так расточителен?

Да, сходство велико. И тем заметнее различие.

Всмотримся в отрывки. Не правда ли, кажется, словно два разных поэта соревновались между собою, писа-

ли «на заданную тему», как это было распространено в поэзии средневековой Европы, как, по преданию (впрочем, недостоверному), состязались Федор Туманский, Дельвиг и Пушкин, сочиняя стихи о выпущенной на волю пташке, в результате чего будто бы родились строки Туманского: «Вчера я отворил темницу воздушной пленницы моей...», Дельвига: «К птичке, выпущенной на волю» и Пушкина: «В чужбине свято наблюдаю родной обычай старины...».

Притом здесь, в тексте «Каменного гостя», встретились не просто разные, но принципиально разные поэты. Не две индивидуальности, но две школы, одна из которых если и не отрицает, то преодолевает другую.

«...Склонившись тихо, вы черные власы на мрамор бледный рассыплете...» — так видит первый поэт.

«Пойдете кудри наклонять и плакать...» — говорит второй.

«Власы» — сказано у одного. «Кудри» — у второго. Это частность, но существенная: общее, несколько безличное слово «власы» заменено «кудрями», словом более конкретным, более способным характеризовать не женщину вообще, но э т у женщину, ту и только ту, к которой обращены слова любви.

Первый поэт (продолжим эту условную игру, тем более, как увидим дальше, в противопоставлении «первого» «второму» есть смысл) не может не отметить холодноватой, чисто зрительной антитезы «черные» — «бледный». Ведь это так красиво: черные «власы», рассыпавшиеся на белом мраморе. Второму — не до любования.

О слезах, которые Дона Анна льет на мраморную плиту покойного супруга, первый скажет эффектно и витиевато: «и окроплен любви ее слезами». Второй просто скажет: «плакать».

Однако дело не только в частностях, а в том целом, которое они составляют.

Образ плачущей женщины, нарисованный первым поэтом, словно расчленен на несколько движений, поз или жестов. «Склонившись тихо» — это первое движение, первая поза. «Рассыплете» — второе. И только через несколько строк образ дополнится еще одной подробностью: «и окроплен любви ее слезами».

У второго поэта всё сжалось в одно слитное движение: «кудри наклонять и плакать». Тут нет пауз, нет медлительности восприятия,— тут плачущая женщина воспринята сразу, мгновенно, остро. Именно — женщина,

живая, земная, с легкой походкой и черными кудрями. А не ангел, тайно посещающий гробницу.

Первый образ описателен. Второй — эмоционален.

Различие это последовательно развивается. В одном случае сказано: «счастлив, чей хладный мрамор согрет ее дыханием небесным...» Так выражает свою мысль автор первого, более раннего монолога — и выражает довольно ясно: счастлив тот, кого так любят и так помнят; счастлив, хотя и мертв. Можно понять, что автор завидует счастливому мертвецу...

Автора второго монолога просто невозможно понять иначе, хотя прямо он об этом не говорит. Он скажет всего два слова: «гордый гроб» — и мы сразу ощутим, что он ревнует женщину к «гордому гробу»; отсюда и пришло это неприязненное «гордый», заменившее собою определения «бледный» или «хладный».

Первый поэт искусен, даже совершенен. Он искренне, умело и трогательно взывает к чувствам женщины, к ее сентиментальности; он показывает ее ей самой, пересказывает для нее наиболее выразительные ее позы; сравнивает с ангелом.

А второй... Для кого он говорит? То ли для женщины, то ли для себя самого. Он просто не может не говорить. Ему не до показа и не до пересказа: он переживает скорбь женщины, как свою собственную, он ощущает каждое движение любимой, он не отделяет ее от себя.

Пришло время вспомнить то, что мы заставили себя забыть. И первый и второй монологи принадлежат одному и тому же человеку, Гуану. Так как же огромен шаг, сделанный им! Шаг из одного душевного состояния в другое, и больше того: от одного человека к совсем иному.

Таков этот шаг внутри трагедии «Каменный гость». Вне ее его можно осознать как шаг, разделивший (а, вернее, соединивший) две поэтические эпохи.

* * *

«Любовь не изъясняется пошлыми и растянутыми сравнениями»,— сказал Пушкин.

Эти резкие слова он записал на полях книги одного из самых талантливых и близких своих предшественников, Батюшкова. В юности Пушкин был его учеником, даже подражателем; в зрелости (ибо это записано около 1830 года, в пору создания «маленьких трагедий») он оказался суров к учителю.

Пушкин оставил на полях много беглых оценок. Среди них и такие: «Очень мило», «Прекрасно», «Прелесть». Но больше таких: «Дурно», «Вяло», «Темно», «Пошло», «Слабо», «Какая дрянь».

Оценки тем интереснее, что не предназначались постороннему глазу и были скорее выражением нынешних, новых претензий Пушкина к поэзии, чем попыткой объективно разобраться в том, чтó значил Батюшков для своего времени, да и для формирования юного Пушкина.

Вот те самые сравнения, «пошлые и растянутые», которыми, по мнению Пушкина, не может изъясняться любовь:

«Ты здесь, подобная лилее белоснежной,
Взлелеянной в садах Авророй и весной,
Под сенью безмятежной,
Цвела невинностью близ матери твоей...»

И вот строки любви, понравившиеся Пушкину, больше того, вызвавшие знаменитую похвалу — «Звуки италианские! Что за чудотворец этот Батюшков!»:

«Нрав тихий ангела, дар слова, тонкий вкус,
Любви и очи и ланиты...»

Конечно, не сама пó себе великолепная звукопись привлекла Пушкина. Ведь в предыдущей цитате звуки, может быть, еще более «италианские». Их инструментовка необыкновенно тонка: «*л*и*л*ее бе*л*оснежной, вз*л*е*л*еянной...» Эти пять «л» уже сами по себе создают ощущение удивительной легкости,— в этом смысле Батюшков был неподражаем. Но в стихах спрятан и еще один музыкальный секрет: *«лилея»* перекликается, аукается со словом «вз*леле*янной», отзывается в нем эхом. Чувство меры и гармонии не отказало Батюшкову: «взлелеянная лилея» — звучало бы слишком назойливо, и вот он разделяет эти два слова словом «белоснежной», которое несет ту же музыкальную тему, построенную на «л», не дает ей прерваться и в то же время отягощено звуками «с» и «ж», свистящим и шипящим.

Создано благозвучие, но сохранено и полнозвучие.

Нет, совсем не только «италианские» аллитерации восхитили Пушкина в строке: «любви и очи и ланиты», а та энергия чувства, которую они воплотили в себе и которой нет в строчках, разруганных Пушкиным.

Белоснежная лилея, безмятежная сень, цветущая невинность — это банальности. Прекрасно инструментован-

ные, изящные — но банальности, которые всегда возникают в том случае, если чувство не стало личным, конкретным. Так и здесь: оно не фальшиво, оно даже искренне, но в нем есть еще отдаленность от предмета воспевания. И холодноватость, рожденная отдаленностью, или вернее — отдельностью.

В допушкинской поэзии (я говорю о правиле, а не исключениях из него, которые как раз и рождали наивысшие удачи, вроде тех, что радостно отмечал у Батюшкова Пушкин) как бы существовали отдельно объективный мир и поэт, нечто думающий об этом мире или испытывающий к нему некое чувство. В стихах о любви, хотя бы и написанных от первого лица, гораздо чаще появлялись, так сказать, «Он» и «Она», соединенные общими, всем известными чувствами, а не «Я» и «Ты», находящиеся в отношениях индивидуальных, неповторимых, отмеченных своеобразием характеров. Оттого сам любящий выглядел лицом довольно условным; взгляд его не выражал черт, присущих именно ему, и только ему, и не улавливал черт, присущих ей, и только ей.

Таков взгляд Дон Гуана в его первом монологе. «Небесное дыхание», «слезы любви», «ангел» — это любовник вообще, описывающий женщину вообще. То же самое — батюшковские «белоснежная лилея» и «цвела невинностью».

И совсем другое — «любви и очи и ланиты».

Одобренное Пушкиным двустрочие начинается также довольно банально: «Нрав тихий ангела...» Правда, дальнейшее: «...дар слова, тонкий вкус» — гораздо лучше «лилей» и «ангелов», потому что конкретнее. Здесь уже начинают проступать черты не женщины вообще, а просто женщины, одной-единственной.

Но это еще не конкретность поэзии. Точнее, не та конкретность, которая может превратить стихи в поэзию. Примет милой женщины, столь же добросовестно перечисленных, может быть сколько угодно: количество не перейдет в качество. Поэзия — и прекрасная! — врывается в стихи вместе со строчкой: «любви и очи и ланиты».

Это не «простая» конкретность, а конкретность восхищенного, нежного взгляда. Взгляда и вправду чудотворящего. Только что нам сказали о нраве женщины, о ее красноречивости, вкусе,— и вдруг прервался этот хоть и неравнодушный, но прозаический рассказ (пересказ) и родилось очаровательно алогичное, смелое, необыкно-

венное словосочетание, сказавшее уже не о том, чем вообще прекрасна эта женщина, но чем и как она прекрасна с точки зрения любящего. Он сам выразился в собственных словах. Мы его увидели и услышали. Услышали, как протяжно и завороженно вибрирует его голос в этих пяти словах, скрепленных почти непрерывным «и»: «любв*и и* оч*и и* лан*и*ты»; как в тоне его, только что вполне рассудительном, возникла страсть; как желание рассказать о прелести женщины сменилось желанием чувственно передать эту прелесть.

Следуя интонации первой строки, надлежало, по-видимому, сказать о сиянии очей и о нежности ланит. Назвать их объективные достоинства, такие же, как «дар слова» и «тонкий вкус». Но на рассудительное перечисление уже не хватает сил, субъективное, личное, индивидуальное чувство выплескивается само собой. И его уже не перескажешь, не исчерпаешь прозой, не заменишь синтаксически стройным выражением: «ланиты и очи любви» или грамматически правильным: «очи и ланиты, полные любви». Получится уродство, строка-ублюдок.

Почему? Потому ли, что слово «любви», оказавшееся в начале строки, тем самым проливает свой свет на все, сказанное после него? Или потому, что очи и ланиты не только полны любви, не только созданы для любви, но и воплощают в себе любовь, принадлежат не просто любящей и любимой женщине, но самой Любви? А может, эта строка еще и потому так непостижно прелестна, что ее вдохновенная непроизвольность сказывается даже в неловком стыке, на котором чуть запнешься: «любв*и и*...»?

Может быть, да, может быть, нет. В том-то и дело, что объяснить в точности тут ничего нельзя. И не нужно.

Разница между теми строчками Батюшкова, которые Пушкин счел «пошлыми и растянутыми», и теми, что его восхитили, не в уровне мастерства. И там и тут Батюшков совершенен как мастер, как виртуоз «италианской» звукописи, но только в одном случае он «чудотворец». Только в одном случае родилось чудо большой поэзии. Только в одном случае реально, конкретно, осязаемо проявилось не просто словесное мастерство Батюшкова,— проявилась его личность.

Все это, конечно, относится не к одним стихам о любви.

Гуляя по полям батюшковской книги, пушкинское перо ставило одобрительные оценки всюду, где находило

точные, выразительные, реальные слова. То есть — слова, точно выражавшие реальность.

«...И Гела зияла в *соленой* волне...
Но волны напрасно, яряся, хлестали:
Я черпал их шлемом; работал веслом».

Эти строки из «Песни Гаральда Смелого» подчеркнуты Пушкиным. И оценены так: «Прекрасно». За краткой оценкой — отрицание всего дурного, что находил Пушкин в соседних строчках: это Батюшков написал не «вяло», не «пошло», не «темно».

Волна названа не «хладной», не «бурной», не «синей». Она названа «соленой». Это невыдуманное ощущение человека, плывущего среди яростных волн: они брызжут ему в лицо, и он чувствует на губах соль. А совершенно конкретно названные действия («я черпал их шлемом; работал веслом») — действия подлинного человека в подлинных обстоятельствах, и их подлинность особенно бросается в глаза в соседстве со строчками, где о том же самом сказано совсем иначе:

Я, хладную влагу рукой рассекая,
Как лебедь отважный по морю иду...»

Сказано «пошло», «темно» и «вяло»...

Трудно, конечно, не заметить, что теми же словами Пушкин оценил полупародийную элегию Ленского: «Так он писал *темно* и *вяло*...» Но в совпадении оценок для Батюшкова нет обиды, потому что строчка о Ленском — в некотором смысле самооценка. Она могла бы быть написана и на полях собственных ранних изданий.

Много раз указывалось, кого задевал Пушкин своей полупародией (как назвал элегию Ленского Тынянов). Рылеева, в стихах которого Пушкина рассмешило неточное употребление слова «денница». Кюхельбекера:

«И не далек, быть может, час,
Когда при черном входе гроба
Иссякнет нашей жизни ключ,
Когда погаснет свет денницы...»

Кроме того — Перевощикова, у которого Пушкин просто-напросто позаимствовал строку: «Куда, куда вы удалились...» Милонова, писавшего в переводе из Мильвуа: «Как призрак легкий, улетели златые дни весны моей!» А точнее — Пушкин метил в элегическую расхожесть, в якобы романтическую «пошлость».

Однако метил он и в себя самого.

«Блеснет заутра луч денницы
И заиграет яркий день;
А я — быть может, я гробницы
Сойду в таинственную сень,
И память юного поэта
Поглотит медленная Лета,
Забудет мир меня...»

Так, «темно и вяло», сочиняет Ленский в шестой главе «Онегина», которая вышла в свет в 1828 году. Но семью годами прежде почти то же самое Пушкин писал без улыбки — в стихотворении «Гроб юноши», как предполагают, оплакивавшем гибель и забвение лицейского товарища Корсакова:

«Напрасно блещет луч денницы,
Иль ходит месяц средь небес,
И вкруг бесчувственной гробницы
Ручей журчит и шепчет лес...
Ничто его не вызывает
Из мирной сени гробовой».

Так что элегия Ленского — не просто пародия, а автопародия, возможно, бессознательная.

Хотя, я думаю, можно предположить и намерение. Слишком уж очевидно сведены вместе «пошлые» стихи Ленского о предстоящей дуэли и ее пушкинское описание.

«Паду ли я, стрелой пронзенный,
Иль мимо пролетит она,
Все благо: бдения и сна
Приходит час определенный...»

Поразительно, как естественно сочетается тут «пошлость» словесного выражения с «пошлостью» чувства, банальное «стрелой пронзенный» и привычно-элегическое «всё благо».

Пушкин отвечает и той и другой «пошлости»:

«Скажите: вашею душой
Какое чувство овладеет,
Когда недвижим, на земле
Пред вами с смертью на челе,
Он постепенно костенеет,
Когда он глух и молчалив
На ваш отчаянный призыв?»

Нет, не «всё благо» — смерть ужасна. Пушкин заставляет нас пережить ее ужас этим «постепенно», которое задерживает наше внимание не на мгновении смерти, а на мучительно длящемся умирании.

В элегии Ленского все было понарошку: и описание дуэли и даже предчувствие гибели. Это понятно: условный лирический герой и видит и чувствует условно, даже если сам поэт искренен.

Реальный герой Пушкина и видит и чувствует реально. Он тоскует о гибели Ленского, и мы видим подлинность его скорби. Оттого, что сам он конкретен, и слово его предметно, прочно связано с миром чувств и с видимым миром. Это уже не слова-символы, не «стрела» и не «таинственная сень»:

«Вот пистолеты уж блеснули,
Гремит о шомпол молоток.
В граненый ствол уходят пули,
И щелкнул в первый раз курок.
Вот порох струйкой сероватой
На полку сыплется. Зубчатый,
Надежно ввинченный кремень
Взведен еще».

Обилие подробностей говорит не о добросовестности, а о сострадании. Сама замедленность описания воспринимается как желание оттянуть миг гибели, продлить течение последних секунд жизни, сказать об их — и ее — значительности. Подробности пережиты сердцем. «И щелкнул в первый раз курок». Пока только в первый, но сейчас щелкнет и во второй. «Надежно ввинченный кремень взведен еще». Но скоро будет уже спущен.

Точные, строгие, крупно увиденные детали. На языке современников кинематографа можно было бы сказать: увиденные крупным планом,— впрочем, однажды так и было сказано.

Юрий Олеша писал, имея в виду как раз тот монолог Дон Гуана, разбором которого начата глава:

«У Пушкина есть некоторые строки, наличие которых у поэтов той эпохи кажется просто непостижимым:

«Когда сюда, на этот гордый гроб
Пойдете кудри наклонять и плакать».

«Кудри наклонять» — это результат обостренного приглядывания к вещи, несвойственного поэтам тех вре-

мен. Это слишком «крупный план» для тогдашнего поэтического мышления, умевшего создавать мощные образы, но все же не без оттенка риторики,— «и звезда с звездою говорит».

...Это шаг поэта в иную, более позднюю поэтику. Ничего не было бы удивительного, если бы кто-либо, даже и знающий поэзию, стал бы не соглашаться с тем, что эти два стиха именно Пушкина.

— Что вы! Это какой-то новый поэт. Блок?»[1]

Олеша не прав, что этими строчками Пушкин шагнул в иную поэтику. Это именно его, пушкинская поэтика.

Конечно, потом «крупный план» развивали и видоизменяли, превращая в сверхкрупный, но, допустим, «твое лицо в его простой оправе», так необычно увиденное Блоком, было естественнейшим следствием пушкинского открытия. Да и кто знает, может, именно кинематографичность термина «крупный план» внушила Олеше иллюзию, будто «кудри наклонять» — это завоевание поэтики будущего?

Жюль Ренар в своем «Дневнике» полушутливо возражал тем, кто пренебрежительно говорит о пейзаже живописца: «Это цветная фотография». Что бы вы сказали, спрашивал он, до изобретения фотографии?

На шутку можно ответить серьезно. Изобретение фотографии в самом деле отчасти прояснило суть живописного искусства: фотография оспорила право ремесленника копировать природу.

Примерно так же изобретение кинематографа и создание искусства кино помогают искусству слова яснее осознать иные свои законы. В частности, помогают нам понять новаторскую сущность пушкинских строк.

Что же до невольных предвосхищений, до счастливых прорывов в позднейшую поэтику, то они были, скорее уж, не у Пушкина, а у Батюшкова, Жуковского, Дельвига...

Тургенев говорил в речи о Пушкине:

«Ему и восемнадцати лет не было, когда Батюшков, прочитав его элегию: «Редеет облаков летучая гряда», воскликнул: «Злодей! как он начал писать!» ...Быть может, воскликнув: «Злодей!», Батюшков смутно предчувствовал, что иные его стихи и обороты будут называться пушкинскими, хотя и явились раньше пушкинских»[2].

---

[1] Юрий Олеша, Ни дня без строчки, стр. 209.

[2] И. С. Тургенев, Собрание сочинений в 12-ти томах, т. II, М., Гослитиздат, 1956, стр. 214.

Фактически Тургенев не точен. П. В. Анненков[1] относит восклицание Батюшкова к пушкинскому посланию Юрьеву (1818). «Летучая гряда» была написана двумя годами позже. Но сама мысль выражена Тургеневым прекрасно. Батюшковские догадки («любви и очи и ланиты») у Пушкина стали утвержденной истиной.

Его «крупный план» — «результат обостренного приглядывания к вещи»; Олеша сказал удачно. Хотя, вероятно, недостаточно: не столько приглядывания, сколько притягивания — к вещи, к человеку, к миру. Обостренность взгляда — не оптическое усовершенствование глаза. Она — внешнее проявление того, что в русской поэзии появился реальный взгляд реального человека, способного выражать свои чувства непосредственно, живо, ничуть не условно.

В русской поэзии Пушкин открыл язык любви, научил любовь (и шире — вообще чувство) говорить словами простыми и страстными, нисколько не условными. В «Каменном госте» он научил этому языку Дон Гуана.

Шаг от поверхностно-льстивого взгляда на женщину, который проявился в первом монологе («Вы черные власы на мрамор бледный рассыплете...»), к глубоко причастному взгляду второго («Пойдете кудри наклонять и плакать») — это превращение артиста-соблазнителя во влюбленного. Преображение того, кто (согласно донжуановской традиции) занят заботами вожделеющей плоти, в человека, который уже знает и томление «духовной жаждой».

* * *

Правда, мысль об искреннем преображении Дон Гуана, о том, что чувство к Доне Анне переродило его, разделяется хотя и многими, но не всеми. Убедительнее прочих первое доказывали Г. Гуковский, А. Ахматова, В. Непомнящий[2]; решительнее многих оспорил эту точку зрения Д. Благой.

Он писал: «Если барон Филипп — мономан скупости, Сальери — зависти, герой «Каменного гостя» — мономан любовной страсти в ее чистом виде...»

---

[1] См.: П. В. Анненков, А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений, стр. 55.

[2] См.: Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля; А. А. Ахматова, «Каменный гость» Пушкина.— «Пушкин. Исследования и материалы», т. 2; В. Непомнящий, Симфония жизни.— «Вопросы литературы», 1962, № 2.

Мне кажется, сводить страсти героев «маленьких трагедий» к мономании — неверно. В предыдущих главах я пытался это доказать. Но сейчас важно другое, то, к какому выводу приводит ученого его убеждение:

«Вспомним, с каким едким сарказмом писал Пушкин о критиках, которые упрекали его в невыдержанности характера Мазепы, ссылаясь «на собственные слова гетмана»: «Как отвечать на таковые критики?» Еще более наивно строить характеристику «профессионального» соблазнителя Дон Гуана на его собственных уверениях, обращенных к обольщаемой им женщине. Мало того, если бы пушкинский Дон Гуан был способен навсегда полюбить одну женщину, он перестал бы тем самым быть Дон Гуаном; значит, отпадала бы и проблема психологического анализа характера человека именно такого типа — а она-то и является непосредственной задачей маленькой трагедии Пушкина» [1].

Сомнение если и не справедливое, то очень основательное. В самом деле, нельзя доверчиво полагаться на уверения Дон Гуана. Но, я думаю, можно поверить самому Пушкину, который отдал герою язык, стиль, образность собственных любовных признаний. Такие подарки без повода не делаются.

«Пойдете кудри наклонять и плакать»,— просто и нежно говорит Дон Гуан. Сам Пушкин скажет так:

«Вы улыбнетесь — мне отрада;
Вы отвернетесь — мне тоска;
За день мучения — награда
Мне ваша бледная рука».

Тот же «крупный план». «Бледная рука» приближена, привлечена (к глазам? к губам?), она ощущается и осязается и вправду как награда, мучительно недостаточная для страсти и щедрая для благодарного сердца. А дальше — и прямая аналогия с Дон Гуаном:

«Когда за пяльцами прилежно
Сидите вы, склонясь небрежно,
Глаза и кудри опустя,—
Я в умиленье, молча, нежно
Любуюсь вами, как дитя!..»

Впрочем, сравнение монолога Дон Гуана с пушкинским «Признанием» способно вызвать и сомнения. И да-

[1] Д. Д. Благой, Творческий путь Пушкина (1826—1830), стр. 637, 653.

же как будто стать аргументом в защиту точки зрения Благого. В самом деле: любил ли Пушкин полудевочку Александру Осипову, «Алину»? Нет. То была не настоящая любовь, в лучшем случае влюбленность, а то и просто желание быть влюбленным:

«Ах, обмануть меня не трудно!..
Я сам обманываться рад!»

Но тогда, может быть, и устами Дон Гуана говорит не истинная любовь, а нечто совсем иное? Великолепный и холодный артистизм? Или — это более правдоподобно,— возможно, дело в том, что Дон Гуан — не вульгарный соблазнитель, ему важно не только внушить любовь к себе, но и самому поверить, что полюбил — для полноты наслаждения?

Ни то, ни другое. Аналогия его монолога с «Признанием» неспособна унизить Дон Гуана. Она может только возвысить его.

В «Признании» выразилась знакомая нам мечта Пушкина «забыться праздною душой», невыносимость этой «праздности», которая для него значила, в частности: «пустота, незаполненность, бессодержательность, бесцельность»[1]. Выразилась надежда полюбить, такая страстная, что даже полушутливая влюбленность может быть воспринята как великая любовь, такая необходимая для души, что потом, разочаровавшись в личном счастье, Пушкин скажет: «На свете счастья нет...» На всем свете! Не меньше!

Это — проявление огромной души, предназначенной для огромного чувства, и если Дон Гуан в этом смысле подобен Пушкину, ничего лучшего о нем сказать невозможно.

Мне кажется, «пушкинианский» монолог Дон Гуана (да еще в сравнении с предыдущим, так сказать, допушкинским) уже ясно говорит о пробуждении в его душе великой любви. Но это доказательство — далеко не достаточное и далеко не единственное.

Как уже говорилось, все главные герои «маленьких трагедий» — и Барон, и Сальери, и Вальсингам — застигнуты в краткие, но решающие моменты душевных кульминаций, сдвигов, прозрений, переворотов. Дон Гуан — не исключение.

---

[1] Словарь языка Пушкина, т. 3, М., Гос. изд-во иностранной и национальной литературы, 1959, стр. 645.

Однако сперва надо выяснить: каким он был до встречи с Доной Анной?

Традиция воспринимала этот мировой образ довольно последовательно. И в средневековой легенде и в наиболее знаменитых драматических ее переработках, в комедиях Тирсо де Молина (1630), Мольера (1665) и в либретто к опере Моцарта, написанном аббатом Лоренцо да Понте (1787), Дон Жуан — развратник, мошенник, лицемер.

Правда, ближе к времени Пушкина уверенная традиция стала понемногу оступаться. Я не случайно говорю о либретто да Понте, а не о самой опере Моцарта: морализаторство аббата пришло в некоторое противоречие с романтической музыкой, недаром вызвавшей к жизни новеллу Гофмана «Дон Жуан» (1814), герой которой — мятущийся романтик, вечный искатель идеала.

И все же обличение преобладало. Оно было выражено даже в названиях пьесы Тирсо де Молина и либретто да Понте: «Севильский озорник, или Каменный гость», «Наказанный развратник, или Дон Жуан». А в мольеровской комедии Сганарель не без оснований так аттестовал хозяина: «Величайший из всех злодеев, каких когда-либо носила земля, чудовище, собака, дьявол, турок, еретик, который не верит ни в небо, ни в святых, ни в бога, ни в чёрта, который живет, как гнусный скот, как эпикурейская свинья, как настоящий Сарданапал...»

Слуга пушкинского Дон Гуана, носящий вслед за слугой из оперы имя Лепорелло, оценивает своего барина вовсе не традиционно. Иной раз, правда, и он заворчит совсем по-сганарелевски: «Проклятое житье. Да долго ль будет мне с ним возиться? Право, сил уж нет»; но, оказывается, гораздо больше, чем Дон Гуана, Лепорелло осуждает обстоятельства, вынуждающие их с хозяином влачить «проклятое житье»:

«Испанский гранд как вор
Ждет ночи и луны боится — боже!»

Для Лепорелло, стало быть, Дон Гуан уж никак не «вор», не «дьявол», не «собака» и не «эпикурейская свинья». И, как видно, сам Пушкин, изобразивший своего Лепорелло ворчуном и добряком, в этом смысле с ним не спорил.

С первого своего появления в драме, с первых слов и первых поступков Дон Гуан прежде и больше всего легкомыслен,

Предвкушая момент, когда он полетит по мадридским улицам, «усы плащом закрыв, а брови шляпой», он осведомляется у слуги: «Как думаешь? узнать меня нельзя?» И этот вопрос, по мнению Лепорелло, так глуп, что на него можно ответить только иронически:

«Да! Дон Гуана мудрено признать!
Таких, как он, такая бездна!»

Однако и ирония не убеждает Дон Гуана: Лепорелло вынужден терпеливо и элементарно растолковывать ему, что его узнает любой, кто бы ни встретился. Но легкомыслие Дон Гуана неистребимо:

«Что за беда, хоть и узнают. Только б
Не встретился мне сам король. А впрочем,
Я никого в Мадрите не боюсь».

Замечательно построение этого трехстишия. Оно совершенно ясно говорит, что Дон Гуан впервые задумался над тем, что угрожает ему в «Мадрите».

В самом деле. Он бежал из ссылки, куда приказал ему удалиться сам король. Он нарушил высочайшее повеление (а уж Пушкину-то были известны и тяжесть ссылки и опасность подобного нарушения). Но мы видим, что, совершая побег, Дон Гуан ни разу не задумался об опасности. Только у самых ворот Мадрида он был — да и то не сразу — убежден своим Лепорелло, что ему опасно появляться в столице.

Казалось бы, теперь серьезность положения осознана Дон Гуаном. Но жажда вернуться в Мадрид так велика, что он сразу же сводит опасность к минимуму, внушая себе, будто шанс поплатиться за дерзость ничтожно мал: разве что ему встретится сам король. Да и этот шанс тут же сбрасывается со счетов: «А впрочем...»

Конечно, это не доводы человека, привыкшего размышлять. Этот Дон Гуан храбр, жизнелюбив, страстен, свободен (это уже заметно), но весь комплекс качеств, составляющих его характер, до поры, до времени аккомпанирует легкомыслию.

Правда, вскоре дважды, то есть отнюдь не случайно для Пушкина, скупого на ремарки, слова Дон Гуана будут сопровождены указанием: *«задумчиво»*.

Слуга вспоминает любовное приключение хозяина, вспоминает с завистью, ибо на его долю выпало стоять холодной ночью на часах да сторожить лошадей: «Проклятая, признаться, должность. Вы приятнее здесь время

проводили, чем я, поверьте». Вот на это игривое замечание и отвечает — по контрасту — *«задумчиво»* Дон Гуан:

«Бедная Инеза!
Ее уж нет! как я любил ее!»

Контраст становится еще очевиднее: Дон Гуан вспоминает Инезу как «бедную». Лепорелло запомнил ее «черноглазой». Он гнет свою линию:

«Инеза! — черноглазая... о, помню.
Три месяца ухаживали вы
За ней; насилу-то помог лукавый».

А Дон Гуан будет возражать грубоватому вкусу своего слуги, отстаивая свою, особую память о «бедной» Инезе:

«В июле... ночью. Странную приятность
Я находил в ее печальном взоре
И помертвелых губах. Это странно.
Ты, кажется, ее не находил
Красавицей. И точно, мало было
В ней истинно прекрасного. Глаза,
Одни глаза. Да взгляд... такого взгляда
Уж никогда я не встречал. А голос
У ней был тих и слаб — как у больной —
Муж у нее был негодяй суровый,
Узнал я поздно... Бедная Инеза!..»

Это говорит не безжалостный соблазнитель, а признательный возлюбленный. Тут даже есть намек на некую вину, на какое-то, может быть, трагическое недоразумение: «Узнал я поздно...» Дон Гуан оправдывается, сожалеет об ошибке.

О какой — неизвестно. Пушкину вовсе не нужно уточнять давние события. Ему важно задержать наше внимание на душевном состоянии героя, состоянии глубоком, «задумчивом». Дон Гуан в этот миг предстает перед нами в новом качестве, легкомыслие потеснено горечью воспоминания, чувственность — духовностью. Недаром здесь чувства его приближены к чувствам самого Пушкина:

«Как это объяснить? Мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится. На смерть осуждена,
Бедняжка клонится без ропота, без гнева,

Улыбка на устах увянувших видна;
Могильной пропасти она не слышит зева;
Играет на лице еще багровый цвет.
Она жива еще сегодня, завтра нет».

Сходство этих строк из «Осени» с воспоминанием Дон Гуана об Инезе отмечалось не раз. Но интересно и несходство. Пушкин понимает, почему ему нравится «чахоточная дева»: он сравнивает ее с милой его сердцу поздней осенью и, благодаря сравнению, находит ответ. Его привлекает «прощальная краса», расцветающая перед смертью с особой силой и особой тягой к жизни. Так сильно и нежно прощаются, может быть, только в последний раз.

Дон Гуан с «задумчивым» удивлением прислушивается к своим воспоминаниям. В отличие от Пушкина, он не может объяснить, в чем тут дело и почему Инеза запечатлелась в его «памяти сердца». «Странную приятность я находил... Это странно...» — повторяет он, ища и не находя ответа.

То, чего не понимает в себе Дон Гуан, понимает в нем Пушкин.

«Любовник не тщеславный» — так окрестил Пушкин самого себя, признаваясь в любви к поздней осени. Способность быть не тщеславным любовником, способность любить тихо и нежно, не самоутверждаясь за счет яркости и красоты возлюбленной, он угадывает и в Дон Гуане.

Пока это слабый, редкий, «странный» проблеск в его душе,— вот почему Дон Гуан недолго предается задумчивости. Его полемика с грубовато-игривым Лепорелло кончается веселой капитуляцией. Тот, по-видимому, наскучив вздохами о бедной Инезе и считая их блажью, бесцеремонно прерывает хозяина: «Что ж, вслед за ней другие были». Хозяин соглашается: «Правда». Лепорелло, обрадованный победой своей нехитрой логики, спешит закрепить успех. Он помогает Дон Гуану, так сказать, овладеть диалектикой: «А живы будем, будут и другие». И тот сразу веселеет, попав в привычную колею: «И то».

Это — снова восторжествовавшее легкомыслие.

Дальше ему и вовсе нет удержу. Едва увидев Дону Анну, пришедшую на могилу к убитому им мужу, он уже готов волочиться за нею. Вернее, даже еще не увидев: «Ее совсем не видно под этим вдовьим черным покрыва-

лом, чуть узенькую пятку я заметил». А пока, не теряя времени, летит к давней возлюбленной, к Лауре...

Первое, что произносит в драме Лаура,— ответ на похвалы ее актерскому искусству:

«Да, мне удавалось
Сегодня каждое движенье, слово.
Я вольно предавалась вдохновенью,
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...»

Это ее автохарактеристика.

«Клянусь тебе, Лаура, никогда с таким ты совершенством не играла»,— говорит ей один из гостей. Может быть, и правда — никогда. Но кажется, что в жизни Лаура всегда такова. Она живет не «памятью рабской» и не размышлениями о будущем, и если Дон Гуан назвал себя «импровизатором любовной песни», то Лаура — импровизатор жизни.

Мрачный и тяжелый Дон Карлос принуждает ее заглянуть в будущее, в то время, когда Лаура состарится, и она легко отвечает: «Зачем об этом думать? что за разговор?» Она даже, словно больного, жалеет человека, который обременяет себя подобными размышлениями: «Иль у тебя всегда такие мысли?»

Может быть, это говорит о пустоте ее души? Об ограниченности ума?

Пушкин не дает нам возможности хоть на миг задержаться на таком сомнении. Едва пожалев таким образом угрюмого Карлоса, Лаура начинает свой великолепный монолог, отмеченный всем, чем угодно — умом, талантом, вкусом:

«Приди — открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух, ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве, густой и темной,
И сторожа кричат протяжно: «Ясно!..»
А далеко, на севере — в Париже —
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует.
А нам какое дело?..»

Это не простая бездумность, а целая философия бездумности.

С каким чувственным наслаждением описана мадридская ночь: «яркая луна блестит на синеве, густой и тем-

ной». Это перенасыщенность цвета. Здесь только предлог с союзом не означают краски или оттенка. Лаура так упоена ночью, ощущает ее красоту так жадно и благодарно, что «северный» Париж для нее просто не существует: «А нам какое дело?»

Само воспоминание о Париже — нежелание с ним считаться. Именно так: Лаура, конечно, помнит, что где-то «далеко, на севере» существует такой город, но помнит вяло, нехотя, лениво, помнит «памятью рабской», а не живо чувствующим сердцем.

Такая вялая память уничижительнее забвения.

Парижское небо описано совсем-совсем иначе, чем мадридское: «небо тучами покрыто, холодный дождь идет и ветер дует». Это не пейзаж, а метеосводка. Небо Парижа контрастирует с небом Мадрида не как холод с теплом, даже не как бедность с роскошью, а как ничто со всем. Оно воспринимается Лаурой не как серое и холодное, а как никакое, чужое, глубоко безразличное. Сколько красок в описании мадридского неба, сколько чувственных признаний его реальности — и ни одного эпитета (кроме дежурного определения «холодный») не подарено небу Парижа, не только лестного, но и сердитого. Лауре даже отвращения жаль для зябкого Парижа. Ей не до него.

Она здесь, в Мадриде — значит, все, что вне его (и ее), нереально.

Вот она собралась привлечь в свои объятия Дон Карлоса. Тот спрашивает, любит ли она по-прежнему Дон Гуана. Лаура отвечает — снова беспечно, и снова в ее беспечности та же жизненная философия:

«В сию минуту?
Нет, не люблю. Мне двух любить нельзя.
Теперь люблю тебя».

То, что она сейчас отдастся Дон Карлосу, для нее не будет изменой Дон Гуану. «Мне двух любить нельзя», — сейчас она любит Карлоса, а Гуан не существует, он — на время — обращается в ничто. Потом придет Дон Гуан, и в ничто обратится Карлос. Уже не на время, а навсегда (Гуан убьет его), но поскольку с появлением Дон Гуана он, еще до своей гибели, стал ничем для Лауры, то эта гибель (так сказать, объективное подтверждение его субъективного исчезновения) не вызовет у нее решительно никаких чувств. Лаура забеспокоится только об одном: «Убит? прекрасно! в комнате моей! Что делать мне

теперь, повеса, дьявол? Куда я выброшу его?» А когда Дон Гуан пообещает вынести труп перед рассветом, ее уже больше ничто не будет тревожить. Разве: «Смотри, чтоб не увидели тебя».

Потом они, не смущаясь присутствием трупа, весело бросятся друг другу в объятия. Да и кого смущаться? Карлоса нет, он ничто...

Для Лауры нереальны расстояния — есть только Мадрид.

Нереально время — есть только молодость.

Нереальна смерть, когда рядом милый и живой Дон Гуан.

Это великолепный эгоцентризм, благодаря которому, как ни странно, душа переменчивой Лауры может оставаться в чистоте. Таков, например, и естественный эгоцентризм ребенка, его искренняя вера, что всё воплощено в нем, всё вертится вокруг него и связано только с его ощущениями; эгоцентризм, который в равной степени определяет и прекрасные и дурные детские качества: невероятный оптимизм, жизнелюбие, доверие и доброту к миру — и в то же время способность вдруг оказаться равнодушным к тому, что прямо не касается ребенка, даже жестоким.

Такова Лаура, этот человеческий ребенок, а вернее — ребенок человечества, характер историчный, отражение и воплощение определенной эпохи.

Лаура — это образ прошлой жизни Дон Гуана.

Образ, неспособный его слишком скомпрометировать. Во всяком случае, легкомыслие Лауры и Гуана несравненно человечнее мрачности Карлоса, которого раздражает само по себе жизнелюбие — настолько, что у него возникает потребность напоминать красоте о ждущем ее безобразии, молодости — о грядущей старости. Это мрачность фанатического католицизма, притом испанского, чья нетерпимость не случайно родила инквизицию, больше того — католицизма средневекового.

Дон Карлос — средневековье. Лаура и Дон Гуан — Возрождение.

Разумеется, Пушкин был далеко не первым, кто выразил ренессансную природу характера Гуана. Как раз в этом смысле он традиционен.

Именно таким содержанием наполнил характер, родившийся в эпоху средневековья, Тирсо де Молина (1583 или 1584—1648). Для него-то Возрождение было не давным-давно отошедшей эпохой, как для Пушкина,

а вчерашним днем. И своего Дона Хуана он воспринимал как порождение этой эпохи — порождение печальное.

«Севильский озорник»,— пишет исследователь творчества Тирсо де Молина В. Силюнас,— свидетельствует, что Тирсо ощущал несостоятельность веры Ренессанса в непременно благое проявление человеческой природы и, следовательно, в необходимость безграничной индивидуальной свободы. Тирсо принадлежит искусству, последовавшему за Возрождением, — искусству барокко. Вместо ренессансной оптимистической концепции времени у Тирсо появляется скептическое его ощущение, укореняется тревога и будоражащая мысль о недостоверности, театральности и обманчивости всего сущего, рушатся идеалы любви и чести, меняется представление о взаимоотношении человека и мира»[1].

Так было с Тирсо де Молина, непосредственно реагировавшим на то, что небезосновательно казалось ему опасным следствием прекрасной эпохи. Пушкин уже имеет возможность смотреть спокойнее и шире. Он объективен, и считать, что Дон Гуан для него такой же негодяй и обманщик, каким он был для Тирсо, значит отказывать Пушкину в историзме.

Ренессансный характер не может так отталкивать его, как он отталкивал Тирсо; Пушкина интересует не полемика, а истина. Давно отошедшая эпоха занимает его как одно из звеньев нескончаемой истории, и, обращаясь к этой эпохе, он проверяет прочность дорогих ему нравственных критериев, хочет понять, насколько они абсолютны.

Так было у него не только в «Каменном госте».

Один из ярчайших примеров естественной и неизбежной противоречивости морали Ренессанса — «Декамерон», где молодые люди наслаждаются жизнью, утверждают свободу чувства, смеются над обскурантизмом и ханжеством, в то же время абсолютно отключившись от забот о чужой беде. (Об этом шла речь в предыдущей главе.)

Пушкин с похвалой вспоминал Боккаччо. Защищая своего «Нулина» от тех, кто объявил поэму «похабной», он даже апеллировал к его классической тени. Но трудно предположить, будто он не помнил о «Декамероне», когда писал «Пир во время чумы» — с его ощущением не-

---

[1] Тирсо де Молина, Комедии, т. 1, М., «Искусство», 1969, стр. 34.

возможности забыться среди людских страданий, порочности эпикурейского индивидуализма. «Задумывающийся» Вальсингам — тому свидетельство.

Это была не полемика, но уточнение нравственных координат.

Именно — нравственных. Объективность пушкинского историзма согрета и выверена человечностью.

Н. Бердяев отделял Пушкина от идущей следом русской литературы и даже в некотором смысле противопоставлял их: «Без Пушкина невозможны были бы Достоевский и Л. Толстой. Но в нем было что-то ренессансное и в этом на него не походит вся великая русская литература XIX века, совсем не ренессансная по духу... Великие русские писатели XIX века будут творить не от радостного творческого избытка, а от жажды спасения народа, человечества и всего мира, от печалования и страдания о неправде и рабстве человека».

Здесь Пушкин воспринят как явление, не имеющее нравственной эволюции, между тем как огромен путь от юноши, творящего «от радостного избытка», к автору «Пира во время чумы» или «Каменного гостя», к гуманисту, осознавшему ограниченность Ренессанса и ренессансности. Пушкин отнюдь не делает Дон Гуана и Лауру символами безнравственности, он даже оттеняет их светоносность мрачной фигурой Дон Карлоса,— но он и не ограничивается самыми чистыми и яркими красками, как нередко поступали писатели Возрождения. Оно предстает у него во всей противоречивой взаимосвязи свободы чувства и аморализма, смелого атеизма и неопределенности моральных критериев, утверждения ценности человеческой личности и впервые столь серьезно заявившего о себе индивидуализма; словом, эпохой, рождающей фигуры вроде Бенвенуто Челлини с его прекрасной духовной раскрепощенностью и наивной, нестыдящейся безнравственностью.

Пушкин не отделен от Достоевского пропастью, он — мост через эту пропасть. И мы недаром, как уже говорилось, обнаруживаем «Достоевского в Пушкине». Ибо автор «маленьких трагедий» идет, если угодно, именно к «жажде спасения народа, человечества и всего мира», к «страданию о неправде и рабстве», к комплексу идей и чувств, которые вскоре захватят Достоевского и Толстого. Не только идет, но приходит — это нам покажут «Русалка» и «Сцены из рыцарских времен».

Однако вернемся к «Каменному гостю».

В конце второй сцены отзвучит последняя реплика Лауры. В начале третьей первую реплику произнесет Дона Анна, если не считать дежурной фразы: «Отец мой, отоприте», сказанной ею в сцене первой, где она всего на несколько мгновений появляется перед Дон Гуаном, окутанная траурным покрывалом, и никакого участия в действии не принимает.

Роль Лауры отыграна. Роль Доны Анны начинается.

Итак, Лаура — это прежняя жизнь Дон Гуана. Дона Анна — новая. В «эпоху Лауры» все было просто и легко; даже вопросы жизни и смерти; вместе с Доной Анной в судьбу Дон Гуана войдут неведомые ему прежде (но такие важные для Пушкина) «проклятые вопросы».

Белинский писал о «Каменном госте»:

«Дон-Хуан распоряжается своими чувствами, как полководец солдатами: не он у них, а они у него во власти и служат ему к достижению цели» [1].

Образ очень удачен, но в этом войске есть своя демократия. Солдат может и сосвоевольничать. Мы видели, как неожиданное, «странное» для Дон Гуана чувство к Инезе вдруг возмутило покой его души.

С появлением Доны Анны в войске произошел бунт.

Вместе с тем Дона Анна, в отличие от Лауры, неспособна что-либо символизировать. Ничего, похожего на великолепный монолог Лауры: «Приди — открой балкон...», Пушкин не подарил ей. У нее вообще нет монологов,— есть более или менее пространные реплики, притом чаще менее, чем более.

Простодушие Доны Анны, едва ли не граничащее с простоватостью,— вот что бросается в глаза.

«Мы были бедны, Дон Альвар богат»,— просто объясняет она причины, связавшие ее по приказанию матери с покойным Командором.

«О боже мой! и здесь, при этом гробе!..» — восклицает она, услышав пылкое объяснение в любви. И еще: «Если кто взойдет!..»

Тут невольно прозвучало ее неумение притворяться. Конечно, Дон Гуан давно замечен ею, заинтересовал ее, и она не умеет этого скрыть, она сразу по-детски проговаривается, что смущена не самим признанием, а обстановкой, мужниным памятником, которого по привычке боится.

---

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в 3-х томах, т. 3, стр. 634.

Она не лицемерит; противясь любви Дон Гуана, она уверена, что выполняет долг вдовы. И даже старается исполнить этот долг неформально.

Когда Дон Гуан не подчиняется ее троекратному: «Подите прочь», она говорит: «Нет, видно мне уйти... К тому ж моленье мне в ум нейдет. Вы развлекли меня речами светскими...» То есть молиться она может лишь искренне; она совсем не из тех вдов, которые изображают притворное горе, бросая из-под черного покрывала лукавые взгляды.

Она искренне хочет пробудить в себе твердость, вспоминая о покойном супруге, который «не принял бы к себе влюбленной дамы, когда б он овдовел». И Дон Гуану нетрудно преодолеть ее сопротивление вовсе не потому, что оно фальшиво,— просто в Доне Анне впервые пробуждается любовь, которая не была разбужена Командором.

Естественность интонаций Доны Анны — проявление естественности ее души, а простодушие — знак душевной неопытности. Она еще не начинала жить; только сейчас начинает.

Анна Ахматова сказала о своей тезке: «Выражения вдовы Командора — «Я страх как любопытна» и «Нет, отроду его я не видала» — объясняются много раз высказанным убеждением Пушкина, что просторечие — отсутствие жеманства и признак хорошего воспитания»[1].

Что говорить, Дона Анна не слишком-то умна, ее прелесть в ином — в детскости, непосредственности, искренности. И если об Инезе Дон Гуан говорил: «И точно, ма-

[1] «Пушкин. Исследования и материалы», т. 2, стр. 188.

Надо сказать, что в дополнениях 1958—1959 годов к только что цитированной статье «Каменный гость» Пушкина» Ахматова вдруг почему-то резко изменила свое былое отношение к Доне Анне и стала писать о ней так: «Для Дон Гуана — Дона Анна ангел к спасению, для Пушкина — это очень кокетливая, любопытная, малодушная женщина и ханжа... Типичная католическая «девотка» под стать Каролине Собаньской... Мы даже не знаем ее судьбу — умерла она или упала в обморок, это совершенно не важно, ведь это не Татьяна, не Русалка, которых надо возвеличить, а нечто вроде Ольги Лариной».

Трудно объяснить, пользуясь посмертно опубликованными и незавершенными заметками, логику подобной перемены, но важно, что она, эта перемена, неизбежно влечет за собою переоценку и прочих линий и персонажей «маленькой трагедии», даже фигуры Командора: «Пушкин не прощает ей посмертной измены Командору, который был безупречен по отношению к ней...» («Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 161).

О том, чем был для Пушкина Командор, мы еще поговорим.

ло было в ней истинно прекрасного», то о Доне Анне он, избалованный такими любовницами, как Лаура, мог бы, вероятно, сказать: «Мало было в ней истинно блестящего...»

Впрочем, «прекрасное» с точки зрения того общепринятого взгляда, который легкомысленно разделял Дон Гуан, связано именно с блеском, льстящим тщеславию любовника.

Диалог об Инезе был полем столкновения общих представлений о прекрасном, которые на этот раз взялся выражать прямолинейный Лепорелло (слуги ведь обычно упрощенно и оттого особенно выразительно копируют своих хозяев) и которым привык служить сам Дон Гуан, и едва брезжущего в нем личного, субъективного представления об иной красоте, об иных, более духовных отношениях. Этот диалог исподволь подготавливал бунт в войске, и потому чувство Гуана к Доне Анне неожиданно, но закономерно.

В своем втором, «пушкинианском» монологе, обращенном к Доне Анне, Дон Гуан предстает «любовником не тщеславным». Не потому, что нечем хвастаться, просто ему уже не до тщеславия. Он самозабвенен.

В первом монологе — о, там он себя не забывал. «С благоговеньем» — так оценивал он свои чувства к Доне Анне. И ей самой он демонстрировал ее собственные, картинно переданные позы. Но и он и она, освещенная его чувством, предстали как живые, реальные люди именно в том монологе, где прозвучало удивительное «кудри наклонять и плакать».

Притом здесь произошло то же, что и в пушкинской лирике: Дон Гуан обрел себя. Прежде он разделял общие представления о чести, о любви, о прекрасном. И отнюдь не был белой вороной: он был лишь более совершенной особью той же самой породы, был более храбр и ловок, чем все, на дуэлях, более пылок в любви, более чувствителен к красоте. Он был, как все, и индивидуальные ресурсы его личности пока что почти не давали о себе знать, смутно-смутно бродило в нем представление о собственном взгляде на прекрасное, да и на всё в мире. Произнеся второй, кульминационный монолог, Дон Гуан выделился из стаи.

С этого момента многое говорит о том, что для него началась новая жизнь.

Традиционный Дон Жуан — обманщик и лицедей, вечный ряженый. У Мольера он переодевается в кресть-

янское платье — с целями отнюдь не благородными. Комедия Тирсо де Молина и начинается-то с того, что дон Хуан приходит на свидание с доньей Эльвирой в плаще герцога Октавио, а доньей Анной хочет овладеть, прикинувшись ее кузеном и возлюбленным де ла Мота. Этот Дон Жуан готов красть поцелуи, предназначенные не для него. Он — «вор», а не «гранд».

Пушкинский Дон Гуан сперва словно бы идет по стопам своих презираемых предков. Чтобы заговорить с Доной Анной, он облачается в монашеское платье. Признаваясь ей в любви, он сбрасывает с себя это неподобающее случаю одеянье, но вновь принимает чужое имя: Дон Диего.

Однако, кажется, этот традиционный прием применен затем, чтобы подчеркнуть новизну.

В минуту решительного свидания Дон Гуан открывает Доне Анне, вдове убитого им Командора, свое подлинное имя. И подставляет ее кинжалу свою беззащитную грудь.

Тут, впрочем, есть еще одна аналогия — опасная для Дон Гуана. Шекспировский Ричард III, обольщая леди Анну (даже имена женщин совпадают!), чей муж был им убит, тоже подставил нагую грудь под ее меч.

Не исключено, что эта ситуация «Каменного гостя» была подсказана Пушкину Шекспиром. Но, взяв у Шекспира мотив риска, Пушкин обогатил ситуацию мотивом признания, которого в «Ричарде» не было и быть не могло (леди Анна знает, что убийца — Ричард). В этом смысле «Каменный гость» отличается от трагедии Шекспира не меньше, чем от всех прочих «Дон Жуанов».

Блестящий и холодный риск Ричарда — единственный способ подчинить себе леди Анну. Ричард лжет, что убил мужа Анны из любви к ней, и для того-то, чтобы убедить ее в своей страсти, обнажает грудь навстречу удару. Так он расчетливо, хоть и рискованно, устраняет причину, стоящую на пути к обладанию Анной: ее ненависть к нему, жажду мщенья.

С Дон Гуаном — всё наоборот. Он *воздвигает преграду* на пути к Доне Анне. Он сообщает ей причину, по какой она должна его возненавидеть.

Дона Анна уже любит его, он это видит. Принявший другое имя и потому ни в чем не подозреваемый, он *сам* ставит себя в положение Ричарда, *сам* сообщает Доне Анне то, что знала леди Анна. Притом он не собирается лгать, как Ричард, будто убийство было совершено из

любви. Он открывает только свою вину и не придумывает лестных для Доны Анны мотивировок. Лишь то, что отягчает его положение, и ничего, что облегчало бы.

У Шекспира ненависть была обращена в любовь.

У Пушкина любовь хочет быть испытана ненавистью.

Разница, как видим, нешуточная.

Сковав леди Анну своей огромной волей, Ричард произнесет хвастливый и циничный монолог:

«Кто обольщал когда-нибудь так женщин?
Кто женщину так обольстить сумел?
Она — моя! Но не нужна надолго...»
и т. п.

А Дон Гуан, увидев, что его признание лишило любимую чувств, испугается за нее, даже как бы устыдится своей отчаянной решимости и сделает попытку вернуть себе мирное имя Диего:

«Небо!
Что с нею? что с тобою, Дона Анна?
Встань, встань, проснись, опомнись: твой Диего,
Твой раб у ног твоих».

Смятение слышится в этих заклинаниях: «Встань, встань, проснись, опомнись...» Вернее, даже не в заклинаниях; это слишком красиво, звучно, эффектно для фонетически трудных, сплошь построенных на «с» спотыкливых слов, произнесенных языком, коснеющим от ужаса.

Это не Ричардово самообладание.

Ясно, что́ заставило Ричарда рискнуть: самоутверждение урода и расчет властолюбца. Дон Гуан открывается, потому что ревнует к вымышленному им Диего. Это признак любви. Сладострастие может наслаждаться под чужим именем,— оно не требует ответной любви. Во всяком случае, не обязательно требует. Любовь нуждается во взаимности, и слышать из уст любимой чужое имя для нее нестерпимо.

Тут, кстати, неизбежна еще одна аналогия: Самозванец, открывающий Марине тайну своего плебейского рождения. Он жаждет понять, любят ли его самого или наследника московского престола, к которому так жестоко ревнует.

Дон Гуан видит: любят е г о. Но тоже хочет, чтобы любили не под чужим именем. Тоже хочет, чтобы любили таким, какой он есть, со всем, что у него на душе и на

совести. И тоже ревнует — к несуществующему Диего, к памятнику Командора.

У Дон Гуана с этой статуей — целая история отношений.

Приглашение статуи в гости и ее приход, кончающийся гибелью героя,— традиционный и непременный элемент донжуановского сюжета. Пушкин не отказался от него, даже вынес его по традиции в заглавие. И, казалось бы, это — покорное следование общепринятому; Белинский считал, что слишком покорное, что развязка с появлением статуи — чистая условность, напрасная и неестественная.

На самом деле и тут традиция дерзко переосмыслена. Очень хорошо заметила Ахматова: «Вместо нелепого и традиционного приглашения статуи к себе на ужин, мы видим нечто беспримерное: ...Гуан говорит со статуей, как счастливый соперник» [1].

И действительно: Пушкин словно нарочно подчеркивает свое отступление от традиции:

«Лепорелло
Статую в гости звать! зачем?
Дон Гуан
Уж верно
Не для того, чтоб с нею говорить...»

Впрочем, «счастливый соперник» — в этом есть некая успокоенность победителя. Лучше сказать: просто соперник, ревнивый и беспокойный.

В первом монологе третьей сцены Дон Гуан говорит об этом достаточно внятно:

«Пора б уж ей приехать. Без нее —
Я думаю — скучает командор».

Это — ревность. Ведь приезжает-то Дона Анна на свидание к Командору, а не к Дон Гуану. Тем более, как я говорил, ее молитва не формальна, и это тоже ранит Дон Гуана.

Как было кем-то сказано, ревность к прошлому — самая страшная, ибо у нее нет выхода. И вот даже в минуту свидания, когда, казалось бы, счастливому сопернику впору забыть о несчастливом, все та же ревнивая мысль заставляет Дон Гуана вспомнить о Командоре:

---

[1] «Пушкин. Исследования и материалы», т. 2, стр. 189.

«Наслаждаюсь молча,
Глубоко мыслью быть наедине
С прелестной Доной Анной. Здесь — не там,
Не при гробнице мертвого счастливца —
И вижу вас уже не на коленах
Пред мраморным супругом».

Давно устраненный им Командор — какое-то наваждение для Дон Гуана. Он все время ведет спор со статуей, и спор наивный, ребяческий. То, глядя на нее, словно дразнится: «Какие плечи! что за Геркулес!.. А сам покойник мал был и щедушен, здесь, став на цыпочки, не мог бы руку до своего он носу дотянуть». То — уже перед Доной Анной — не может сдержать ревнивых нападок на «мертвого счастливца».

Само дерзкое приглашение статуи — вспышка ревности. Об этом сказано прямо:

«Ты думаешь, он станет ревновать?
Уж верно нет; он человек разумный
И, верно, присмирел с тех пор, как умер».

Однако Лепорелло, разглядывая статую, замечает: «Кажется, на вас она глядит и сердится». Тогда-то и следует немедленное:

«Ступай же, Лепорелло,
Проси ее пожаловать ко мне —
Нет, не ко мне — а к Доне Анне, завтра».

Это стремительная реакция на сердитый взгляд Командора. Ах, ты сердишься! Ты все еще предъявляешь права на Дону Анну! Так вот же тебе! Приходи ко мне... нет, не ко мне... (Дон Гуан выбирает для соперника удар почувствительнее, и это говорит о том, как остро он ревнует в эту минуту). «Нет, не ко мне — а к Доне Анне...».

И вызов, брошенный Командору, и решение открыть свое настоящее имя — все это рождено одним и тем же. Любовью и ревностью, нежеланием делиться счастьем ни с Диего, ни с Командором. Потому что счастье — дорого.

Словом, перед нами не уверенный соблазнитель, хозяйски распоряжающийся своими чувствами, а человек, з а в и с я щ и й о т л ю б в и.

Полководец (вспомним цитату из Белинского) пленен взбунтовавшимися солдатами.

Правда, иной раз кажется, что это не так, что он продолжает командовать и время от времени применяет

тактические хитрости. Собравшись открыть свое имя, Дон Гуан говорит *«про себя»:* «Идет к развязке дело!» А открывшись Доне Анне и пытаясь убедить ее, что «безбожный развратитель» на этот раз влюблен искренне, он словно бы хочет извлечь выгоду из своего признания:

«Когда б я вас обманывать хотел,
Признался ль я, сказал ли я то имя,
Которого не можете вы слышать?
Где ж видно тут обдуманность, коварство?»

Так все-таки нет ли тут расчета? Дерзкого расчета игрока, для которого риск — наслаждение?

Нет. Дон Гуан переменился — это так, но его переход из одного качества в другое не прост и не автоматичен. По словам А. Слонимского, «интонация Дон Гуана в сцене с Доной Анной... двоится, искреннее чувство смешивается с уловками обольстителя»[1]. Старые формы, так сказать, наполняются новым содержанием. Опытный соблазнитель знает, что вот-вот добьется успеха («идет к развязке дело»), но влюбленный не хочет добиваться его под чужим именем. Может быть, Дон Гуан все еще думает, что соблазняет, он и сам еще не понимает, насколько любит.

Это вновь понимает за него Пушкин, передавший его «диалектику души».

Нельзя доверять каждому слову Дон Гуана, но нужно доверять Пушкину. Соблазнитель может так поступать, как Дон Гуан, но так чувствовать — не может. Вся структура драмы, весь стиль ее говорят о том, что Дон Гуан стал другим.

Однако, может быть, таким же «другим» он был и с Инезой? И — продолжим сомнения — что стало бы с его любовью к Доне Анне, не явись Командор? Кто знает, возможно, и эта любовь прошла бы, оставив по себе «странное» воспоминание...

Если бы даже и так, то очень важно, что гибель застигает Дон Гуана на взлете его души. Как в «Элегии» Дельвига: «Когда, душа, просилась ты погибнуть иль любить...» Прекрасное мгновенье остановлено. Пушкин хочет, чтобы Дон Гуан таким, возрожденным остался в нашей памяти.

Но мало того. Сама гибель, настигшая Дон Гуана именно в этот момент, говорит, что он все-таки поднялся

---

[1] А. Слонимский, Мастерство Пушкина, стр. 489.

на наибольшую, недосягаемую для него прежде высоту. Финальное явление Командора — при всей своей внешней традиционности — обнажает принципиальное своеобразие пушкинского замысла.

* * *

Как помним, Д. Благой решительно отрицал какое-либо преображение Дон Гуана. И даже больше — по его мнению, встреча с Доной Анной не только не внесла в душу Дон Гуана хоть малого просветления, но, напротив, стала причиной его окончательного морального падения.

«Дон Гуан,— пишет Благой,— действительно совершает, пусть сам того не сознавая, тягчайшее нравственное преступление, далеко оставляющее за собой все, что делалось им до сих пор,— обольщения, адюльтеры, убийства на дуэлях своих соперников: зовет статую командора завтра «придти попозже вечером» к дому его вдовы и «стать на стороже в дверях», пока он, его убийца, будет наслаждаться ее ласками... Есть вещи, которыми нельзя безнаказанно даже шутить» [1].

Совсем иного мнения о Дон Гуане, не соблазнителе, а влюбленном, В. Непомнящий:

«Когда появляется Статуя Командора, первым возгласом потрясенного, забывшего (и недаром!) о своем дерзком приглашении Дон Гуана будет: «О боже! Дона Анна!» На что Статуя скажет: «Брось ее...» Ибо первое побуждение Дон Гуана — заслонить, защитить обретенную любовь».

Однако и Непомнящему, иначе, чем Благой, оценивающему эволюцию Дон Гуана, кажется, что он наказан по заслугам:

«Дон Гуан терпит... возмездие, по большому человеческому счету справедливое. Это наказание за аморализм, за сверхчеловеческое «все можно». К своему светлому зениту Дон Гуан шел порочным путем, посвятив себя лишь любви, на каждом шагу нарушая не столько божеские, сколько человеческие законы, подчиняя все своему «я хочу». Цепь завершилась приглашением Командора. Это было глумлением, унижением человеческой личности, которого простить нельзя» [2].

---

[1] Д. Д. Благой, Творческий путь Пушкина (1826—1830), стр. 656.

[2] В. Непомнящий, Симфония жизни.— «Вопросы литературы», 1962, № 2, стр. 123, 124.

На мой взгляд, Благой последовательнее. Если Дон Гуан все более погрязает в грехе и умножает свои преступления, как герой Тирсо де Молина или Мольера, то, разумеется, он заслуживает только кары. Но если его путь — это путь к «светлому зениту», то почему же «справедливое» возмездие настигает его именно в тот момент, когда он совершает лучший в своей жизни поступок, означающий его духовное просветление? И неужели Пушкин сочувствует если и не самому Командору, то его карающей функции?

Ахматова была не совсем права, назвав традиционный мотив приглашения Командора на ужин «нелепым». Приглашение на ужин выглядело бы нелепым у Пушкина, это правда. У Мольера оно не нелепо. У него оно — естественный поступок для негодяя, бросающего вызов всем и всему. Чем «нелепее» подобное приглашение, тем оно логичнее для мольеровского героя.

Пушкин переосмыслил приглашение, ставшее началом развязки. Тем самым он не мог не переосмыслить и самой развязки.

Прошлое пушкинского Дон Гуана не преступно; и уж вовсе не преступна его натура. Недаром с первых строк трагедии Пушкин дает нам понять, что дуэли и любовные приключения Гуана — следствие не врожденной преступности, темных страстей, низости, а всего только легкомыслия, самой простительной из причин. К тому же надо учесть, что «обольщения, адюльтеры, убийства на дуэлях своих соперников» (Благой) при всей их непохвальности вряд ли были в глазах Пушкина тяжкими нравственными преступлениями: ведь и в его жизни были «обольщения, адюльтеры» и если и не «убийства соперников на дуэли», то по крайней мере вызовы на дуэль. Да и на роковой поединок с Дантесом Пушкин выходил отнюдь не для того, чтобы подставить грудь под пистолет. Он надеялся сразить соперника.

Конечно, став зрелее, Пушкин во многом «перебесился», но прошлые грехи не могли стать в его глазах преступлением. Для этого Пушкину нужно было перестать быть человеком своей эпохи и своего сословия.

Тем более не мог он рассматривать как «тягчайшее нравственное преступление» или «глумление» столкновение Дон Гуана с Командором. Об этом говорит многое.

Еще на рубеже XIX и XX веков журналист и критик Н. И. Черняев обратил внимание на то, что повесть «Гробовщик» выглядит пародией на «Каменного гостя»

и вообще на легенду о Дон Жуане, и предположил, что «сопоставление Адриана Прохорова с Дон Жуаном было у Пушкина проявлением такого же «веселого лукавства ума», какое сказалось у него в противопоставлении графа Нулина Тарквинию Гордому, а Натальи Павловны — Люкреции» [1].

Заметим кстати, что и «Гробовщик» и «Каменный гость» — вещи болдинские. Их соседство решительно исключает предположение (и без того маловероятное), будто сходство сюжетов могло быть случайным. А сходство очень велико.

Гробовых дел мастер Адриан Прохоров, будучи на именинах у немца-сапожника и находясь в подпитии, обиделся на хозяина и на гостей за то, что они, подняв тост за своих клиентов, с хохотом обратились к нему: «Что же? пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов». То есть пробудили в гробовщике своего рода ревность: «Что ж это, в самом деле,— рассуждал он вслух,— чем ремесло мое нечестнее прочих? разве гробовщик брат палачу? чему смеются басурмане?..»

Эта ревность и заставила Адриана принять решение позвать на новоселье собственных клиентов: «Милости просим, мои благодетели, завтра вечером у меня попировать...»

Вот оно, традиционно «нелепое» приглашение покойника на ужин, совсем не случайно переосмысленное в «Каменном госте».

«Статую в гости звать! зачем?» — изумлялся Лепорелло, а Дон Гуан, исключая самую возможность пирушки, объяснял: «Уж верно не для того, чтоб с нею говорить...» Прохоров зовет мертвецов «в гости» именно поговорить. И попировать.

Они и являются. Только вместо Командора к Прохорову обращается бригадир, «похороненный во время проливного дождя», как отмечает профессиональная память гробовщика. И говорит он не: *«Я на зов явился»,* а то же, но по-своему: *«Все мы поднялись на твое приглашение...»*

Совпадения фразеологические, конечно, сами по себе необдуманны, они могут быть даже случайными, но за случайностью закономерность, замысел, или, по крайней мере, очень определенное отношение к предмету.

---

[1] Н. И. Черняев, Критические статьи и заметки о Пушкине, Харьков, 1900, стр. 87.

Дальше — больше. Вместо «каменной десницы» Адриану протянуты «костяные объятия», вместо ремарки *«проваливаются»* мы узнаём, что бедный хозяин «упал на кости отставного сержанта гвардии и лишился чувств».

Спародирован даже мотив обиды, которую Дон Гуан нанес Командору, сперва заколов его на дуэли, а после влюбив в себя его вдову. Адриан обидел одного из своих клиентов не по-дворянски, а по-купечески: надул его, продав по дорогой цене дешевый гроб — «сосновый за дубовый».

Эта «маленькая трагедия», происшедшая в Москве на Никитской, заканчивается, конечно, ничуть не трагически. Сверхъестественный элемент не допускается в мир Адриана. Следует фарсовая концовка: Прохоров просыпается в состоянии жестокого похмелья. Все это — пьяный сон.

Необдуманное, нетрезвое приглашение мертвецов в гости не обернулось для Адриана бедой потому, что на Никитской чудес не бывает. Традиционный сюжет, традиционная идея возмездия за преступное легкомыслие в общении с загробным миром (не зря именно неуважение к гробнице всегда венчало череду преступлений всех Дон Жуанов, для которых «нет ничего святого») испытаны Пушкиным в стихии быта, прозы, фарса.

И вот что любопытно! «Гробовщик» был закончен 9 сентября 1830 года. «Каменный гость» — только 4 ноября, почти на два месяца позже. Пародия опередила оригинал. Значит, Пушкин освобождался от традиции, преодолевал ее с помощью смеха и пародии уже в процессе обдумывания, по мере окончательного созревания замысла «маленькой трагедии».

Обдумывание шло долго: первоначальный замысел «Каменного гостя» относят к михайловской ссылке, не позже как к 1825 году. И, вероятно, не совсем случайно в стихотворении 1827 года «Послание Дельвигу» пародийно изображено все то же самое кощунство по отношению к гробам. Вряд ли тут было сознательное соотнесение сюжета «Послания» с донжуановским сюжетом, но отношение самого автора к описываемому что-нибудь да говорит.

«Прими сей череп, Дельвиг, он
Принадлежит тебе по праву.
Тебе поведаю, барон,
Его готическую славу...»

Так торжественно начинал Пушкин послание. Но торжественности хватало ненадолго:

«Сквозь эту кость не проходил
Луч животворный Аполлона;
Ну словом, череп сей хранил
Тяжеловесный мозг барона...»

Дальше следовала история того, как «в наши беспокойны годы» рижский студент договорился с кистером (причетником лютеранской церкви) выкрасть из склепа кости давно почившего барона, чтобы сделать из них скелет. Веселый, озорной, подчеркнуто сниженный тон свидетельствовал, что Пушкину и в голову не приходило мечтать о возмездии для студента, который, право же, зашел в своей дерзости дальше Дон Гуана. А дойдя до того места, когда, в соответствии со всеми традициями, сюжетными и моралистическими, возмездие должно было свершиться, Пушкин даже оставлял стихи и переходил на «низкую», ерническую прозу, объясняя этот переход как раз своим насмешливым разочарованием в бароновом отмщении:

«Я бы никак не осмелился оставить рифмы в эту поэтическую минуту, если бы твой прадед, коего гроб попался под руку студента, вздумал за себя вступиться, ухватя его за ворот, или погрозив ему костяным кулаком, или как-нибудь иначе оказав свое неудовольствие; к несчастию, похищенье совершилось благополучно».

Это как бы неосуществленный — или недоосуществленный — сюжет «Каменного гостя»: мертвый барон, если бы все шло по законам легенды, должен был схватить студента за ворот. Но поскольку дело происходило не в полулегендарной Испании, а в современной Риге, то все кончилось для студента благополучно,— как и для обитателя Никитской Адриана Прохорова.

Вернее, возмездие настигло-таки студента — но какое? И откуда оно пришло?

«...Вскоре молва о перенесении бароновых костей из погреба в трактирный чулан разнеслася по городу. Преступный кистер лишился места, а студент принужден был бежать из Риги...».

Функцию возмездия, как им и положено, взяли на себя полицейские власти. Сверхъестественные силы оказались не у дел.

Итак, идея возмездия за поступок, весьма похожий на поступок Дон Гуана, дважды вышучена Пушкиным.

Традиционное толкование сюжета дважды стало добычей пародии.

Как известно, нередко самые шутливые и самые «бессмысленные» пушкинские произведения — такие, как «Граф Нулин» или «Домик в Коломне»,— оказывались на редкость многозначительными, таящими в себе наиважнейшие для Пушкина мысли. Не останавливаясь сейчас на сокровенном содержании «Послания Дельвигу», я лишь хочу заметить, что эта шутка касается вопроса отнюдь не шуточного: о превышении законного и возможного, которое отразилось в «Каменном госте», где наивысшая смелость человека, оплаченная гибелью, состоит в том, что человек переступает через свои земные возможности, посягая на мир загробный.

Способность юмористического взгляда на ту или иную проблему может доказать редкостную серьезность авторского отношения к ней.

«...В области самой художественной литературы,— писал М. Бахтин,— во все эпохи ее развития существовали — и в эпосе, и в лирике, и в драме — многообразные формы глубокой и чистой, но *открытой* серьезности, всегда готовой к смерти и обновлению. Подлинная *открытая серьезность* не боится ни пародии, ни иронии... ибо она ощущает свою причастность незавершимому целому мира... Настоящий смех... не отрицает серьезности, а очищает и восполняет ее. Очищает от догматизма, односторонности, окостенелости, от фанатизма и категоричности, от элементов страха или устрашения, от дидактизма, от наивности и иллюзии, от дурной одноплановости и однозначности, от глупой истошности. Смех не дает серьезности застыть и оторваться от незавершимой целостности бытия» [1].

«Гробовщиком» и «Посланием Дельвигу» Пушкин вольно или невольно очищался от окостенелости и односторонности, от дидактичности и одноплановости.

«Каменному гостю» свойственна именно «открытая серьезность», не боящаяся пародии и больше того — нуждающаяся в ней, ибо традиционный сюжет у Пушкина как раз и готовится *«к смерти и обновлению»*. Сюжет, возникший в определенную эпоху и соответствующим образом переосмыслявшийся у Тирсо и Мольера (с точки зрения их времени), теперь используется снова через

---

[1] М. М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле, М., «Художественная литература», 1965, стр. 134.

двести лет после них. Переоценив с позиций собственного историзма ренессансный характер Дон Гуана, а следовательно, и мотивы всех его поступков, включая вызов, брошенный Командору, Пушкин просто не мог не переоценить и самую идею возмездия.

Тем более что чувство историзма всегда зависит от чувства современности и возмездие как этическая и юридическая проблема было перетолковано совершенно конкретным образом в предшествующую Пушкину эпоху.

В 1766 году вышел труд Вольтера «Комментарий к книге о преступлениях и наказаниях», в котором с несомненно прогрессивных позиций была осуждена смертная казнь. Однако в самом этом осуждении было, так сказать, рационалистическое своеобразие, отмеченное советским исследователем Н. Полянским в статье «Вольтер — борец за правосудие и за реформу права»:

«Смертная казнь антиэкономична: «причиненный ущерб должен быть возмещен; смертная казнь ничего не возмещает». Вольтер прямо подчеркивает, что отвергает смертную казнь не во имя гуманности, не потому, что она жестока, а во имя общественного блага, потому что человек, обреченный на то, чтобы рыть каналы, которые способствуют коммерческому обороту, или осушать распространяющие заразу болота, оказывает государству больше услуг, чем труп, раскачивающийся под виселицею»[1].

Сама гуманность состоит на службе у утилитарности, на службе у пользы, шире говоря — на службе у разума: характернейшая черта просветителей, объявивших культ рационализма. И характернейшее их противоречие.

Но, может быть, это противоречие несущественно? Не все ли равно, во имя чего отвергается казнь — во имя гуманности или пользы? Какая разница?

Разница есть.

В том же вольтеровском «Комментарии» осуждается пытка. Но при этом делается оговорка: «По крайней мере, сохраните эту жестокость для признанных злодеев... но не бесполезное ли (!) это варварство, если молодая девушка, которая совершит какие-то не оставляющие за собой никаких следов проступки, подвергнется такой же пытке, как и отцеубийца?»[2]

---

[1] Вольтер, Статьи и материалы, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1948, стр. 276.

[2] Вольтер, Избранные произведения по уголовному праву и процессу, М., Госюриздат, 1956, стр. 80.

Если мы сделаем из этого вывод, что бывает полезное варварство, то отнюдь не погрешим против убеждений самого Вольтера. Ибо в другой своей работе, «Награда за справедливость и гуманность» (1777), он писал следующее:

«Я смею думать, что пытка лишь в одном случае казалась бы необходимой,— это в случае убийства Генриха IV, друга нашей республики, друга человеческого рода. Преступление, отнявшее у него жизнь, погубило Францию, подвергло опасности наши провинции, взволновало двадцать государств»[1].

Конечно, современная юридическая наука легко может возразить: с законом не торгуются, ему не предлагают даже самой высокой цены, и любое отклонение от закона можно толковать с какой угодно широтою. Пытка для Равальяка, допущенная как исключение,— лазейка для тех, кто захочет применять ее в других случаях, которые снова будут также истолкованы как исключительные.

Однако нам сейчас важно не это: казалось бы, надежнейшие критерии — разум, польза, «общественное благо» — оказываются шаткими. Юридическое возмездие, обоснованное сугубо рационально, грозит тем, что гуманность из прислужницы разума может превратиться в его жалкую рабу, которой можно помыкать.

Снова то противоречие деятелей Просвещения, о котором, как помним, говорил Энгельс: «...это царство разума было не чем иным, как идеализированным царством буржуазии... вечная справедливость осуществилась в виде буржуазной юстиции...»

Разумеется, маловероятно, чтобы, решая судьбу Дон Гуана, Пушкин имел в виду полемику с умами Просвещения (как это отчасти было в «Моцарте и Сальери» или — уже вовсе открыто — в более поздней статье «Вольтер»); просто он не изменял себе самому.

Если допустить, что гибель Дон Гуана в самом деле есть справедливое возмездие за «унижение человеческой личности» (В. Непомнящий), то ничего не останется, как счесть Пушкина — в этом смысле — верным последователем Вольтера и его рационализма в отношении морали. Ведь Дон Гуан не виновен в момент гибели, больше того — прав, однако во имя интересов личности или, допустим, общественного блага он должен погибнуть. Ради

[1] Вольтер, Избранные произведения...,

общей пользы — чтобы впредь он не мог принести ей ущерба.

Но, в отличие от утилитаристов и рационалистов, Пушкин прежде всего — г у м а н и с т.

Он — автор кавказской поэмы «Тазит», где идея возмездия пересматривается с позиций гуманистических. Молодой горец, воспитанный в христианском обычае, оказывается неспособен выполнять законы своей среды. Он трижды разочаровывает отца: не нападает на купца-армянина, отпускает беглого раба и, наконец, в ряд поступков, постыдных с точки зрения горских традиций, встает еще один. Тазит встречает в горах убийцу собственного брата и не мстит ему.

Старый Гасуб, услышав об этой встрече, стонет в сладостном предвкушении: «Тазит!.. Мне череп этот нужен. Дай нагляжусь!» — а сын в ответ произносит слова, для отца дикие и бессмысленные:

«Убийца был
Один, изранен, безоружен...»

Бессмысленны, впрочем,— уже для сына, принявшего иную мораль,— и проклятия отца: «Ты трус, ты раб, ты армянин...» Отчего же трус, если — «один, изранен, безоружен»?

Такое взаимонепонимание умных людей, которым, казалось, только и понимать друг друга, свидетельствует о разломе эпох или хотя бы о стычке мировоззрений, о появлении новой морали. Так Полоний не мог понять гениального Гамлета, как и Гамлет не понимал Полония, вовсе не по заслугам окрестив его «глупым хлопотуном». Так же вовсе не глупый Фамусов искренне не мог понять Чацкого, отчего и явилась на свет версия о сумасшествии, рожденная случайной сплетней, но убежденно подхваченная общественным мнением. Теперь — старик Гасуб, уважаемый хранитель обычая, и Тазит. Вновь возникает версия, основанная не на объективной реальности, а на несовпадении субъективных нравственных представлений: версия о трусости.

Обычай кровной мести, непререкаемый на Кавказе, отвергнут молодым горцем. Тазит, кавказский Гамлет, не в силах взять на себя функцию возмездия.

Все это говорит о постоянстве пушкинских размышлений на тему возмездия.

И, главное, о постоянстве решений.

Принципиальная новизна донжуановского сюжета в осмыслении Пушкина—в том, что возмездия здесь просто нет, если, конечно, понимать его именно как справедливое возмездие, воздаяние, плату добром за добро и злом за зло. Потому что в данном случае возмездие было бы бесчеловечно.

К временам Тирсо и Мольера сюжет «Каменного гостя» был уже ходовым. Он давно перестал быть откровением для зрителей, все заранее знали финал, и появление карающей статуи воспринималось так же, как падающий занавес. Кара, возмездие выносились за скобки: Дон Жуан у Мольера и дон Хуан у Тирсо с первых сцен представали законченными негодяями. По мере развития действия их грехи накапливались, и вся комедия была объяснением, как и чем зарабатывается страшная и предуготовленная кара.

Пушкинский Дон Гуан уже в начале предстает иным, чем его предшественники, не заслужившим страшной кары. Тем более не заслуживает он ее в финале, поднятый и просветленный любовью. Его гибель логична, как и гибель героев Мольера и Тирсо де Молина, но она определена не тем, что заложено в характере Дон Гуана, а тем, что ему противостоит.

Дон Гуан гибнет в ту минуту, когда его душа открылась добру,—оттого и гибнет.

В «Анне Карениной» сказано, что с рождением ребенка Левин ощутил новую область уязвимости. То же происходит с полюбившим Дон Гуаном.

Вспомним аналогию с шекспировским Ричардом. Он стал уязвимым не тогда, когда завоевывал леди Анну; эту «операцию» он провел виртуозно и хладнокровно, как блестящий стратег. Но едва душа его, не выдержав груза преступлений, смутилась, едва ее стали посещать видения жертв, едва ее коснулась человеческая слабость, совестливость,— тут его настиг карающий меч Ричмонда.

В мире, в котором живет Дон Гуан, ни одна из прежних дерзостей не сделала его нежизнеспособным. Мы видели, как он был легкомыслен, как его поступки опережали мысль об ответственности за них,— значит, нечего было бояться: ведь он был самой лучшей, самой совершенной, самой ловкой, то есть самой жизнеспособной особью из стаи.

Полюбив, он стал одиночкой, индивидуальностью, белой вороной. Любовь к Доне Анне сделала его нежиз-

неспособным, уязвимым. И дерзость по отношению к статуе Командора (а таких или подобных дерзостей немало было в его жизни) оказалась роковой именно теперь, когда обнажилась уязвимость.

Анна Ахматова интересно сравнила развязку «Каменного гостя» с повестью «Выстрел», с тем эпизодом, когда мститель Сильвио настигает обидчика в момент счастья, в момент разделенной любви.

«Из этого можно заключить,— писала Ахматова,— что Пушкин считал гибель только тогда страшной, когда есть счастье... И в «Выстреле», и в «Каменном госте» при расплате присутствует любимая женщина, что противоречит донжуановской традиции. У Моцарта, например, там находится только буффонящий Лепорелло, у Мольера — Сганарель» [1].

Гибель страшна не только для самого героя, Дон Гуана или графа из «Выстрела». Она страшна объективно, она подчеркнуто жестока, жестока изуверски — и именно потому, что казнь совершается на глазах у любящей женщины. Недаром у мстителя Сильвио дрогнуло его человеческое сердце. У Командора не дрогнули ни сердце, ни «каменная десница»; Командор — не человек.

Как Лаура — образ прежней жизни Дон Гуана, так Командор — образ прошлого Доны Анны. Образ того порядка вещей, согласно которому богатый старик покупает любовь молоденькой девушки, держит ее под замком (об этом говорил Гуан: «Недаром же покойник был ревнив. Он Дону Анну взаперти держал...»), а отбыв в лучший мир, завещает ей вечный обет вдовства.

Командор — воплощение сурово регламентированного средневековья, откуда является в драму и его родственник Дон Карлос. Они родня не только по крови — по душе.

Да, Дон Гуан хочет переступить через грань возможного. Но кто установил эту грань? В чем предел возможного для человека? И на что, собственно, посягает Дон Гуан?

Тема священного ужаса перед загробным миром для Пушкина, как мы видели, не существенна: он ее пародировал. А главное, она просто не имеет никакого отношения к «Каменному гостю»,— ведь не кощунственная тя-

---

[1] А. Ахматова, «Каменный гость» Пушкина.— «Пушкин. Исследования и материалы», т. 2, стр. 191.

га к осквернению могил руководит Дон Гуаном. Он бросает Командору вызов, как сопернику.

Дон Гуан финальной сцены «посягает» только на одно: он хочет любить и быть любимым. Вот и все. Он хочет вырвать Дону Анну из власти мертвого камня, из принужденной необходимости хранить верность тому, кого она никогда не любила, вырвать из подчинения обычаю. Конечно, он добивается этого не из сострадания: он сам любит и себе хочет счастья,— но счастья, а не одного наслаждения. Счастье же двуедино, взаимно, и, желая его себе, нельзя не желать его тому, кого любишь.

В любви Дон Гуана и Доны Анны торжествуют человеческие связи, торжествуют впервые — и для него и для нее. К несчастью, их торжество кратко. Оно раздавлено почти в зародыше, но миг возрождения души Дон Гуана успел сказать о многом.

Пораженный визитом Командора, Дон Гуан не боится за себя: «Я звал тебя и рад, что вижу». Он не утратил той абсолютной безбоязненности, с какой впервые явился в драме,— но только по отношению к самому себе. За Дону Анну он страшится. Он зависим от нее — от ее любви, от ее счастья, от ее судьбы. Ее, а не себя хочет он защитить при появлении Командора: «О боже! Дона Анна!» Ее имя — последнее, что он произносит в трагедии и в своей жизни:

«Я гибну — кончено — о Дона Анна!»

Дон Гуан встречает Командора и вступается за Дону Анну, как человек чести. Как «невольник чести» — в этом он сейчас подобен самому Пушкину.

Один из пушкинистов так соединил финал «Каменного гостя» с трагическим финалом пушкинской судьбы:

«Старый командор на зов явился. Шестью годами позже Пушкин сам даст подобный же ответ другому оскорбителю»[1].

Итак, Пушкин — Командор. Дантес — Дон Гуан...

Нет, силы расставлены совсем иначе.

Это, помимо прочего, доказано послепушкинской поэзией.

Блоковские «Шаги Командора» использовали явно мольеровский сюжет; Пушкин словно бы отставлен в

---

[1] Д. Дарский, Маленькие трагедии Пушкина, стр. 64.

сторону. Мало того что героя зовут не Дон Гуан, а Дон-Жуан (это куда ни шло, ибо пушкинская транскрипция не была подхвачена никем), однако тут сохранено «нелепое и традиционное» (Ахматова) приглашение отужинать, Пушкиным переиначенное:

«Бой часов: «Ты звал меня на ужин.
Я пришел. А ты готов?..»

Почти цитата из Мольера. Но Пушкин уже так усвоен русской поэзией, что мольеровская схема в стихах Блока обретает именно его, пушкинские черты. Дон Жуан, воспринимаемый Блоком придирчиво пристрастно, тем не менее оделся плотью его собственного лирического героя, что подтверждено и черновиками, где вместо «Дон Жуана» прямо сказано: «я»... да и сама эта пристрастность — знакомая нам жестокая самооценка, присущая поэтам. А Командор, мне кажется, не справедливый мститель, не праведный посланец неба, но «старый рок», тяжелый, жестокий и страшный:

«...Тихими, тяжелыми шагами
В дом вступает Командор...»

Дальнейшее не дает нам возможности истолковать слово «тяжелыми» как физическую (и только) тяжесть:

«На вопрос жестокий нет ответа,
Нет ответа — тишина.
В пышной спальне страшно в час рассвета,
Слуги спят, и ночь бледна».

В русской поэзии донжуановский сюжет навечно определен Пушкиным. Его можно «оспоривать»; миновать его — нельзя.

Пушкин ничего не упрощал. Он отдавал должное — даже пристрастными устами Дон Гуана — «гордому и смелому» Командору. Тот вступался за свою честь, у него была своя правда — но правда страшная, жестокая, давящая. Они с Дон Гуаном сходились как соперники, однако схватка была неравной. Командор одерживал победу не силой своей любви, не превосходством своих понятий о чести и уж тем более не заботой о судьбе Доны Анны: тут-то Дон Гуан поспорил бы с ним и переспорил его. Их спор неравен потому, что Дон Гуан — один, а за Командором сила.

Пушкина самого давила (и раздавила) эта сила обычая, косности, эта жестокая правота общества, не

желавшего признавать прав белой вороны. И пуля Дантеса — не возмездие, не плата злом за зло. Она — плата злом за добро, за душу, открывшуюся добру, за попытку стать и остаться самим собой в обществе, в котором принято быть подобным всем.

То, что произошло с Дон Гуаном, с героем, которому Пушкин совсем не случайно доверил язык своей любовной лирики, свои слова и чувства,— тоже не справедливое возмездие. Это беда, трагедия, это убийство — в тот самый момент, когда душа обнажила свою уязвимость, иначе говоря, человечность.

* * *

В «Каменном госте» звучит мотив, общий для всех «маленьких трагедий».

Все основные их герои — крупны. Крупны главным образом за счет какой-то одной своей черты. Это не значит, что они «мономаны» одной страсти, нет, они сложны, многомерны; просто в их характерах есть невероятная устремленность всех черт личности в одном направлении, которая превращает какое-либо качество личности в сверхкачество.

Барон — сверхрыцарь, культивирующий на своем «гордом холме» чувство независимости от всего на свете, и от времени, и от людских страданий.

Сальери — сверхлогик, сверхчеловек, надежнейше обосновавший свое право быть судьею и палачом.

Вальсингам — сверхциник, отгородившийся от всеобщей беды.

Дон Гуан — сверхсоблазнитель.

И все они в финалах трагедий обнаруживают свою область уязвимости, все оказываются беззащитными.

Люди придумали множество оправданий своей разобщенности, оправданий блистательных, уверенных, умнейших.

Четыре из этих оправданий представлены Пушкиным в «маленьких трагедиях». Но изначальная человеческая близость, связи, которые, оказалось, никому не удается порвать до конца, дают о себе знать.

Рыцарь, сумевший даже враждебный ему век поставить на службу собственной рыцарской независимости, абстрагировавшийся от всего на свете, вдруг сознает, что его абсолютная свобода стоила ему дорого: переродилась душа.

Неестественность преступления мстит тому, кто выработал в себе уверенность в праве сверхчеловека на него.

Воспоминание о погибших жене и матери смущает душу циника, освободившегося от страха и сострадания, и он «задумывается».

Любовь приходит к соблазнителю. И, принеся с собой ощущение неразрывности душевных связей, обнажает его сердце, прежде такое жизнеспособное.

Все это — торжество нормальных человеческих связей, преодоление человеческой разобщенности. Преодоление ценой трагедии.

VI

„... ЕЩЕ НЕ ЯСНО РАЗЛИЧАЛ“



Как жаль, что эта пьеса не кончена!

Белинский

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Пушкин

Свое сожаление, что «эта пьеса», то есть «Русалка», не кончена, Белинский заключил оговоркой:

«Хотя ее конец и понятен: князь должен погибнуть, увлеченный русалками на дно Днепра» [1].

Это мнение разделяли многие. Во всяком случае, ни одно из незаконченных произведений Пушкина не рождало такого соблазна завершить его по-своему... вернее, по-пушкински: соискателям казалось, что они выполняют пушкинскую волю. Им финал тоже был вполне «понятен»,— тем более что сохранился такой план «Русалки», записанный на последней странице ее беловой рукописи:

«Мельник и его дочь.
Свадьба.
Княгиня и мамка.
Русалки.
Князь, старик и Русалочка.
Охотники».

Драма оборвалась на сцене, которая должна была, как предполагают, осуществить предпоследнюю строчку плана: на монологе Князя «Невольно к этим грустным берегам...», точнее, на фразе, обращенной к Русалочке: «Откуда ты, прекрасное дитя?» Согласно реконструкции текста драмы (практически общепринятой), ненаписанной осталась лишь одна сцена, обозначенная в плане словом «Охотники»; как принято считать, имеются в виду охотники, которых Княгиня послала разыскивать пропавшего Князя. Надо полагать, их поиски тщетны.

Весьма вероятно, что таков был если не окончательный (впрочем, до окончания-то дело как раз и не дошло),

---

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в 3-х томах, т. 3, стр. 629.

то один из предварительных планов Пушкина. По крайней мере к тому ведут полные жажды мести слова бывшей возлюбленной Князя, ныне ставшей царицею днепровских русалок:

«Я каждый день о мщенье помышляю,
И ныне, кажется, мой час настал».

Да, как будто все совершенно «понятно» — тем более что у сюжета пушкинской «Русалки» есть наиочевиднейший литературный источник: комическая опера Николая Краснопольского «Леста, Днепровская русалка», издававшаяся по частям с 1804 по 1807 год[1], чрезвычайно популярная у русской публики и являвшаяся перелицовкой венской оперы К. Ф. Генслера «Дунайская фея» («Das Donauweibchen»).

Издание оперы Краснопольского находилось в библиотеке Пушкина. Цитата из нее — со ссылкой — встречается в «Онегине»:

«И запищит она (бог мой!):
Приди в чертог ко мне златой!..»

Это «запищит» вкупе с комически отчаянным «бог мой!» и с общей, иронически воссозданной обстановкой захолустного помещичьего быта, среди которого простодушно и неумело расставляются силки для завидного жениха Ленского,— всё вместе уже кидало отсвет иронии и на модную арию и на модную оперу. Нелегко себе представить, чтобы Пушкин мог с полной серьезностью воспринимать убогие вирши Краснопольского, сочинявшиеся, как-никак, после стихов Державина, Карамзина и Дмитриева, в одно время с Жуковским:

«Приди в чертог ко мне златой,
Приди о князь ты мой драгой!
Там все приятство соберешь,
Невесту милую найдешь.

Познай, сколь я тебя люблю
И нежным чувствием горю.
Хоть ищут все любви моей,
Но тщетен будет труд их сей».

---

[1] Краснопольский написал три части своей «Русалки»; четвертая часть была написана князем Шаховским, решившим использовать огромный успех оперы.

Тем не менее в «Русалке» Пушкина есть явная перекличка с текстом «Днепровской русалки»,— он вообще по-мольеровски не гнушался брать свое там, где находил его.

Вот Пушкин:

«Невольно к этим грустным берегам
Меня влечет неведомая сила...»

А вот Краснопольский:

«Напрасно хожу я по берегу быстрого Днепра... Очаровательное пение беспрестанно раздается в душе моей и влечет меня сюда подобно магниту».

Пушкин:

«Ах, вот и дуб заветный, здесь она,
Обняв меня, поникла и умолкла...
Возможно ли?..
(Идет к деревьям, листья сыплются.)
Что это значит? листья,
Поблекнув, вдруг свернулися и с шумом
Посыпались, как пепел на меня».

Краснопольский:

«Я как будто прикован к этому месту и не могу забыть того, что со мной приключилось. *(Листья с дерева на него сыплются. Вскочив.)* Что это значит?» [1]

Можно сравнить строки монолога пушкинского Князя («Знакомые, печальные места! Я узнаю окрестные предметы...» и т. п.) со словами князя Видостана, героя Краснопольского:

«О места, места приятны!
К вам в печали прихожу.
Здесь мои вам стоны внятны,
Здесь утеху нахожу.
Где теперь я ни бываю,
Только лишь всегда страдаю,
Лесту все воспоминаю,
И всечастно я грущу!»

Пушкин заимствовал у Генслера—Краснопольского и отдельные перипетии сюжета, вплоть до дочери, которую Русалка высылает навстречу отцу. Правда, различ-

---

[1] Эти аналогии указаны в статье Ив. Н. Жданова «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера (сб. «Памяти А. С. Пушкина», Спб., 1900, стр. 153—154) и в 7-м томе Полн. собр. соч. Пушкина (Изд-во АН СССР, 1935), в комментариях С. Бонди.

ны финалы: Пушкин, судя по плану, думал о возмездии, о гибели Князя, а у Краснопольского все кончалось мирно и благополучно. Этого — в обоих случаях — требовала природа жанра, драмы и комической оперы. В соответствии с жанровыми различиями было мотивировано и желание обеих русалок вернуть возлюбленного: у Пушкина это месть за обманутую любовь («Я каждый день о мщенье помышляю»); у Краснопольского — просто непрошедшая любовь русалки Лесты к Видостану. Князь некогда любил Лесту (именно русалку, а не земную женщину), у них родилась дочь, но Видостан ни в чем не виноват перед бывшей возлюбленной, они расстались вполне мирно. Да и теперь Леста не помышляет о том, чтобы отбить Видостана у его невесты, она всего-навсего просит его проводить с нею три дня в году. И больше того: влюбив в себя Видостана, сама же берется образумить его и вернуть невесте.

Однако велико и родство сюжетов. Дело не только в их внешнем сходстве; сюжет Краснопольского и сюжет Пушкина (если опираться на его план) находятся в кругу близких проблем. Сюжет «Лесты» сводился исключительно к любовным переживаниям, и возмездие, намечавшееся Пушкиным, должно было замкнуть и подытожить именно историю любви и измены. Ведь больше Князя наказывать не за что.

Не удивительно, что издатели пушкинской драмы, публикуя ее после смерти автора в «Современнике» и подыскивая название, которого Пушкин придумать не успел, остановились на заглавии, параллельном заглавию оперы Краснопольского: просто отсекли уточнение «Днепровская». Чем упрочили их близость.

Короче говоря, «понятность» и неизбежность финала («князь должен погибнуть...») долгое время были бесспорны, и именно в этом направлении вели свои окончания многочисленные «продолжатели». В том числе наиболее известные из них — А. Ф. Вельтман, А. И. Штукенберг, Я. А. Богданова и, конечно, Д. П. Зуев.

С именем Зуева связан, увы, черный для пушкиноведения день.

В 1897 году престарелый инженер, тайный советник Дмитрий Павлович Зуев сделал сенсационное сообщение. Оказалось, что ему известно подлинное, пушкинское окончание «Русалки», которое он мальчиком будто бы слышал от самого Пушкина, встретившись с ним у переводчика «Фауста» Э. И. Губера. Притом, по словам

Зуева, именно заключительная, неизвестная часть «Русалки» так восхитила слушателей, что Пушкин, внемля их мольбам, прочел ее дважды,— а Зуев, обладая феноменальной памятью, тут же и запомнил.

Рассказывая эту довольно наивную историю, Зуев к тому же путался. То у него выходило, что он, придя от Губера, сразу записал окончание «Русалки». То получалось, что записал он его только теперь, спустя шестьдесят лет, а до этой поры бережно хранил в памяти.

Как бы там ни было, разгорелся спор, в котором такие уважаемые пушкинисты, как Бартенев и академик Корш, отстаивали правдивость Зуева, а журналисты и публицисты, среди которых были те, к кому мы относимся с традиционным непочтением,— Суворин и Буренин,— в ней решительно сомневались.

Спор длился, пока Зуев не отошел в лучший мир и его близкие не открыли истины, согласно которой Дмитрий Павлович был графоманом (даже садясь за стол, перечислял блюда в стихах, чем приводил в восторг домашних), и графоманом с неутоленной жаждой славы. Решив провести общество с помощью лжепушкинских стихов, он надеялся таким образом утвердить себя в его глазах как поэт, равный Пушкину.

Торжествующий победу Суворин немедленно издал сборник статей, выступавших и за и против мистификации Зуева. Сам издатель писал в этой книге:

«Допустить, что Пушкин написал эту сцену так возмутительно плохо, значит допустить, что в конце своей жизни Пушкин весь выдохся, потерял не только свой талант, но даже чувство стихотворной речи и превратился в жалкого стихокропателя и компилятора из собственных своих произведений» [1].

Он был прав. Вот уровень зуевской подделки:

«Князь

Но кто же ты?

Русалочка

Не знаешь?.. Дочь твоя,
Русалочка. Припомни, говорила,
Прощаясь, мать: «Нельзя чтобы на век
Расстались вы; что шутку шутишь; что
Ребенок твой под сердцем шевельнулся»...
«Ах, в кустике там птенчик встрепенулся!..»

---

[1] «Подделка «Русалки» Пушкина». Сборник статей и заметок. Составил А. С. Суворин, Спб., 1900, стр. 194—195.

И тому подобное.

Конечно, и Коршу резала слух дикая какофония. «Что шутку шутишь; что...» — это не связная человеческая речь, а какое-то сдавленное шипение: словно у бедной Русалочки астма. Но Корш искал оправдание этому и подобным «отдельным» ляпсусам в том, что даже феноменальная память, какую он приписывал Зуеву, не может гарантировать от ошибок. И в подтверждение подлинности окончания «Русалки» написал огромный труд — скрупулезнейшее сравнение пушкинского и зуевского стиха[1].

Корша не смутило то, что бросилось в глаза его оппонентам: чудовищная рыхлость и затянутость зуевского продолжения, в котором и Русалочка, и Мельник, и охотники тем только и заняты, что наперебой пересказывают друг другу содержание предыдущих — пушкинских — сцен, заполняя сбивчивым пересказом пустоты между последней фразой Пушкина: «Откуда ты, прекрасное дитя?» — и предполагаемым финалом: гибелью Князя в волнах Днепра.

Аргументом для Корша стало и то, что, скорее, должно было его смутить.

Дело в том, что пушкинская «Русалка» чрезвычайно близка по своему сюжету еще с одним произведением — на этот раз также пушкинским. Со стихотворением «Яныш королевич», которое Пушкин объявил переводом и включил в «Песни западных славян».

Подлинник, впрочем, так и не установлен, и не исключено, что указание на перевод — обычная мистификация Пушкина, проделавшего то же со «Скупым рыцарем» или «Из Пиндемонти». Ведь в «Песнях западных славян» есть не только переводы стилизаций Мериме, но и собственные стилизации (например, «Песня о Георгии Черном» или «Воевода Милош»).

«Яныш» создавался то ли одновременно с «Русалкой», то ли чуть позже, и сюжеты их в самом деле близки. Как и Князь, королевич любил «молодую красавицу Елицу»; так же покинул ее, задумав жениться «на Любусе, чешской королевне»; так же подарил на прощанье червонцы, серьги и ожерелье. Да и дальше все

---

[1] См.: Ф. Е. Корш, Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» Пушкина по записи Д. П. Зуева.— «Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук», Спб., 1898.

совпадает: Елица утопилась, очнулась на дне — только на дне Моравы, а не Днепра — водяной царицей, родила дочку Водяницу и, подкараулив охотящегося Яныша, выслала к нему дочь.

«Русалка» на этом обрывается, а «Яныш» продолжен, хотя и он тоже не завершен. Королевич просит Елицу о свидании, та выплывает на поверхность, но на берег выйти отказывается:

«Расскажи-ка мне лучше хорошенько,
Каково, счастливо ль поживаешь
С новой любой, с молодой женою?»
Отвечает Яныш королевич:
«Против солнышка луна не пригреет,
Против милой жена не утешит».

Это сходство подвигнуло Корша еще на один аргумент в пользу Зуева:

«Во всем сходство между песней и драмой по содержанию полное, не исключая частностей мифического типа водяной царицы и Русалки с их дочерьми. Соединив данные из обоих источников, программы (то есть пушкинского плана окончания «Русалки».— *Ст. Р.*) и «Яныша королевича», мы получим очерки сцен шестой, седьмой и осьмой, известных (кроме начала шестой) только по тексту г. Зуева» [1].

Но ведь лирика и драмы Пушкина живут по разным законам. Лирическое стихотворение, да к тому же стилизованное под фольклор, не в состоянии вместить «полифоничность» драмы, ему достаточно одной темы, одной линии, в данном случае — любви и измены. И если бы Пушкин хотел сказать «Русалкой» не больше того, что он сказал «Янышем»,— зачем тогда он взялся за драму? Почему же он сразу не обратился к «песне», к лирике?..

Спустя примерно сорок лет позиция Корша неожиданно получила полуодобрение. Графоманская подделка Зуева, конечно, реабилитирована не была (потому-то я и говорю: «полу»), но в прекрасно прокомментированном юбилейном издании Пушкина (1936) комментатор третьего тома Д. Якубович писал:

---

[1] Ф. Е. Корш, Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» Пушкина по записи Д. П. Зуева.— «Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук», стр. 758.

«Замечательный стиховой анализ пушкинской «Русалки» и этой подделки был дан академиком Ф. Е. Коршем, поверившим, однако, в подлинность «окончания»[1].

Удивительным образом уживаются в этой фразе стыдливо-печальное «однако» и восторженная похвала. Шутка сказать, «замечательным анализом» названа систематизация стиховых особенностей «Русалки» — тщательнейшая и подробнейшая (как говорится, и на том спасибо), но неспособная отличить неуклюжую мистификацию виршеплета от одного из высших созданий гения. Словно можно анализировать художественные особенности драмы, ее стиль, даже не задумываясь над причиной ее незаконченности, над сюжетным смыслом недосказанности.

А ведь именно судьба незадачливых продолжателей могла бы заставить об этом задуматься, как, впрочем, и произошло с одним из оппонентов Корша, К. Медведским:

«Можно сказать, что здесь же обрывается и живой психологический интерес произведения. Возвращением князя «к грустным берегам» и его тоской о прошлой любви завершается драма, составляющая всю прелесть «Русалки». Нам не показалось бы странным, если бы поэт именно *здесь* и расстался с героем своей повести, как расстался с Онегиным «в минуту, злую для него». В смысле фабулы бессмертный роман Пушкина нельзя назвать оконченным, но в смысле заключенной в нем художественной идеи он закончен с поразительным мастерством и замечательным чувством меры»[2].

Суждение острое и точное, подтверждающееся и примером других продолжателей «Русалки».

Оставим, в конце концов, Зуева. Он был беспомощен и комичен даже как версификатор. Но современник и приятель Пушкина Александр Фомич Вельтман — тот был литератор высокоодаренный. Однако и он, задумав закончить «Русалку» (разумеется, уже без всяких мистификаций) и следуя общему убеждению, что финал драмы понятен, сочинил на редкость нелепый и путаный

---

[1] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в 6-ти томах, т. 3, М.—Л., «Academia», 1936, стр. 471.

[2] К. Медведский, Заключительные сцены «Русалки».— «Подделка «Русалки» Пушкина». Сборник статей и заметок, стр. 71—72.

план окончания[1]: сразу же после встречи с Русалочкой Князь бросается в Днепр. Но Мельник его вытаскивает из воды. «А! — говорит он,— труп, вот славная покормка!» Однако Князя, еще живого, отнимают у Мельника.

Дальше происходит следующее. Князь, успевший повидать подводное царство, тоскует по нему день и ночь. Между тем время идет, и у Княгини рождается дитя. Князь зовет Княгиню гулять на берег Днепра, а там вдруг вырывает у нее ребенка и вместе с ним кидается в воду. Княгиня — за ним. Все они тонут. А подоспевшие охотники застают такую картину: Мельник выловил-таки труп Князя и гложет его кровавыми устами: «Я ворон, клюю добычу...»

Дальше плана у Вельтмана дело не пошло: возможно, художественная его чуткость остановила разбежавшуюся руку. Но уже то, что талантливый писатель, взявшись разгадывать тайну финала «Русалки», задумал такую ахинею, говорит о действительном существовании этой тайны. Понять ее не просто и, по-видимому, даже невозможно. В этом «вина» самого Пушкина. Если бы он логично и стройно подвел сюжет к определенному, для него самого ясному финалу, уж наверное бы тот же Вельтман сумел бы сочинить что-нибудь более вразумительное.

Правда, в таком случае труды доброхотов-продолжателей вряд ли понадобились бы. Пушкин, вероятно, и сам сделал бы последнее усилие и завершил бы «Русалку», которой очень дорожил и которую необычно долго — даже для него — обдумывал.

Ведь замысел ее, как считают, зародился у него тогда же, когда и общий замысел «маленьких трагедий», в михайловской ссылке. В конце 1829 года он написал две сцены. В 1832-м снова вернулся к «Русалке», стал переделывать и продолжать, но так и не кончил. Очевидно, что на пути к завершению произведения он наталкивался на какое-то препятствие.

По-видимому, прав Н. Я. Берковский:

«Пушкин находился в двух-трех шагах от эпилога, и все-таки шли годы, а рукопись любимого произведения оставалась оборванной... Правильнее всего заключить, что, предначертанный всем ходом работы над «Русалкой», всеми ее боковыми литературными связями, эпи-

---

[1] Подробно о нем см.: С. Долгов, А. Ф. Вельтман и его план окончания «Русалки», М., 1897.

лог не мог быть принят Пушкиным, другого же эпилога у Пушкина не было»[1].

Начиная «Евгения Онегина», Пушкин «еще не ясно различал», куда заведут его сюжет романа и характер героя. Это естественно — для начала и процесса работы. Здесь иное. Пушкин подходит к концу, остается поставить последнюю точку, а рука медлит, ибо «магический кристалл» на этот раз почему-то ничего определенного не подсказывает.

Навсегда оставим надежду угадать, как лучше всего было бы завершить «Русалку». Пушкин, вероятно, и сам этого не знал. Но попробуем извлечь выгоду из этого обстоятельства; попробуем отнестись к ее незаконченности как к художественному факту, способному сказать нечто о характере и развитии замысла, о том, что́ Пушкин видел в своих героях и за ними.

На эту мысль наводит еще и поразительное обилие незаконченных произведений Пушкина.

«Русалка». «Сцены из рыцарских времен». «Дубровский». «Египетские ночи». Огромное количество набросков — драматических, прозаических, критических, стихотворных,— необъяснимо огромное для человека пушкинской трудоспособности, пушкинской творческой потенции; наконец, для профессионала, существовавшего литературным заработком.

И ведь незавершенными оставляются не какие-то случайные вещи, доказавшие, быть может, в процессе работы свою незначительность. Нет! Только началом большого задуманного (и прозаически набросанного) стихотворения является гениальное «Пора, мой друг, пора!», где сводятся счеты с жизнью, где отыскивается единственно возможный выход из безвыходного положения, где речь идет о покое и воле. На полуфразе обрывается одно из вершинных стихотворений последнего, 1836 года: «Была пора: наш праздник молодой...», в котором собираются воедино дорогие воспоминания лицейской юности, поры надежд:

«И новый царь, суровый и мо́гучий,
На рубеже Европы бодро стал,
И над землей сошлися новы тучи,
И ураган их...»

---

[1] Н. Я. Берковский, Статьи о литературе, М.—Л., Гослитиздат, 1962, стр. 401.

Всё.

«Не успел», говорят комментаторы,— не успел закончить к лицейской годовщине; так незаконченными и читал. Но отчего не закончил после?

Часто объясняют незавершенность множества пушкинских вещей главным образом внешними обстоятельствами, недостатком времени, боязнью цензуры (все равно не пропустят). Все это было, но было, я думаю, далеко не главным. Потому что и очень многие, внутренне вполне завершенные, сложившиеся, тщательно отделанные стихи намеренно сохраняют признаки внешней оборванности, фрагментарности; по словам Тынянова, «неотделанность» становится здесь эстетическим фактом...»[1].

«Отрывком» названа «Осень», и завершается она вопросом, чья «незакрытость» выражена даже графически:

«Плывет. Куда ж нам плыть?.....
. . . .
. . . .»

С многоточия и как бы с середины строки начинается стихотворение «...Вновь я посетил». И заканчивается (а внешне обрывается) тоже на середине строки:

«Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомянет».

Точно так же стихи «Из Пиндемонти», строго выдержанные в шестистопном ямбе, в финале вдруг обрываются без обязательной для этого стихотворения рифмы и за несколько стоп до «нормального» конца:

«И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья,
Вот счастье! вот права...»

Та же вызывающая фрагментарность обнаруживается в структуре больших произведений. Таковы пропущенные строфы в «Онегине», обозначенные точками и цифрами. Таков, как говорилось, и финал «Онегина», где автор бросает героя «вдруг», словно бы немотивированно, в житейской ситуации, исход которой неясен.

И в «Дубровском» есть не только непреднамеренная оборванность конца, не только следы явной неотделан-

---

[1] Ю. Тынянов, Проблема стихотворного языка. Статьи, М., «Советский писатель», 1965, стр. 48.

ности (сам герой именуется то Дубровским, то Зубровским, то Островским), но и фрагментарность, осознанная как прием:

«Между ими основались некоторые сношения. Маша имела прекрасный голос и большие музыкальные способности, Дефорж вызвался давать ей уроки. После того читателю уже нетрудно догадаться, что Маша в него влюбилась...»

Это выглядит как конспект, как план.

То же — в финале «Барышни-крестьянки»:

«Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку».

Это всего несколько разнохарактерных и взятых почти наудачу примеров. Среди них есть такие, которые говорят, что незаконченность была все же неумышленной (как бы ни были значительны ее внутренние причины). Есть такие, что говорят, по-видимому, о желании оставить подчеркнуто незакрытыми вопрос, не имеющий однозначного ответа, или мысль, исчерпать которую невозможно («Осень», «Из Пиндемонти»). В случае с «Дубровским» и «Барышней-крестьянкой» очевидно полемическое нежелание повторять избитые сюжетные ходы или описывать слишком ясную житейскую ситуацию.

Незаконченность «Русалки», мне кажется, тоже имеет свою конкретную причину, она тоже есть следствие подчиненности определенному художественному закону. Этим вопросом мы в свое время и займемся — уже более основательно.

Но прежде стоит отметить вот что.

Само по себе обилие незавершенных вещей (да еще у позднего, зрелого, совершенного Пушкина) не может не иметь некоей о б щ е й причины. Ее надо понять...

Для наглядности начнем не с самого Пушкина, а с его «меньших братьев», с Дельвига и Вяземского.

В «Заметках о Дельвиге» Пушкин вспоминал, что Дельвиг рассказывал ему «повесть, которую намеревался он написать». О той же — так и не написанной — повести говорил Вяземский; он даже — со слов Дельвига — пересказал ее сюжет.

Вкратце он таков. Дело происходит на Петербургской стороне. Некий соглядатай (может быть, это сам автор, может быть, просто герой-рассказчик) невольно наблюдает за жизнью, которая протекает в соседнем одноэтажном домике с садиком.

Сперва в нем обитает только один хозяин, одинокий, холостой, не первой молодости. Потом он, как замечает наблюдатель, начинает одеваться опрятнее и щеголеватее. Проходит время, и в доме появляется молодая хозяйка, моложе хозяина лет на пятнадцать. Перед глазами нашего наблюдателя проходят картины несомненного семейного счастья.

Однако через год в домике начинает бывать новый гость — молодой офицер. Муж переменился: похудел, пожелтел, вечно нахмурен; у хозяйки — заплаканные глаза. Но все идет своим заведенным чередом: обеды втроем, прогулки, пасьянсы...

Соглядатай вынужден уехать по делам — месяцев на семь. Он возвращается и видит, что жизнь домика вновь переменилась. Видит кормилицу с грудным ребенком, видит озлобленного хозяина... и т. д., и т. п.

Замысел чрезвычайно оригинален.

Рассказчик не располагает знанием, у него намеренно отнята возможность, считающаяся правом всякого рассказчика,— близко знать жизнь своих героев. Он вынужден восстанавливать цельную картину этой жизни по мелочам, по сугубо внешним проявлениям; скажем, по тому, что хозяин стал щеголевато одеваться.

И в том, что у рассказчика отнято его, казалось бы, неотъемлемое право, его естественное преимущество перед теми, кому он рассказывает, неожиданно обнаруживается удача. Ибо он заполняет провалы своих малых знаний о жителях домика теми сведениями, которые известны ему о людях вообще, о всем человечестве,— и вот между незаметным бытом обитателей Петербургской стороны (окраина Петербурга тут выбрана совсем не зря) и между трагедиями ревности, семейного распада, рухнувшей любви, трагедиями, воспетыми и проклятыми в образах грандиозного обобщения, устанавливается тонкая, но прочная связь. «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет»,— строки из романтической пушкинской поэмы оказываются применимы к сугубой окраинной обыкновенности, к житейской обыденности.

Это предвосхищение того, что появится в русской литературе уже после Дельвига,— того, что воплотил ранний Достоевский и что полнее всех выразил Чехов, сказавший: люди всего лишь обедают, а между тем рушатся их жизни.

Тонко понял новизну Дельвигова сюжета Вяземский: «Много тут жизни и движения; под покровом тайны мно-

го истины. Все проходит тихомолком, а слышишь голоса живые».

У него и самого есть неосуществленный сюжет столь же новый — я бы сказал, столь же преждевременно новый; он изложил его в письме к Жуковскому:

«Вот сюжет для русской фантастической повести dans les moeurs administratives[1]: чиновник, который сходит с ума при имени своем, которого имя преследует, рябит в глазах, звучит в ушах, кипит на слюне; он отплевывается от имени своего, принимает тайно и молча другое имя, например начальника своего, подписывает под этим чужим именем какую-нибудь важную бумагу, которая идет в ход и производит значительные последствия, он за эту неумышленную фальшь подвергается суду, и так далее. Вот тебе сюжет на досуге. А я по суеверию не примусь за него, опасаясь, чтобы не сбылось со мной».

За свой сюжет Вяземский не мог приняться не только по суеверию: вряд ли он справился бы с ним. Это было по силам тем, чьи сюжеты так напоминает этот замысел: авторам «Записок сумасшедшего» и «Двойника», мучительно выразившим в своих «фантастических» повестях «из чиновничьих нравов» сводящую с ума раздвоенность героев, их безумное желание утвердиться, кончающееся безумием.

Не мог завершить своего сюжета и Дельвиг.

Как ни парадоксально, тем интереснее вглядываться в их сюжеты.

Впрочем, никакого парадокса тут нет. Незаконченные произведения и неосуществленные сюжеты иной раз могут с особой проницательностью сказать и о существе автора, и о том, какими путями пойдет литература завтрашнего дня.

В сюжете Вяземского с особенной остротою, с той степенью концентрации жизненных впечатлений, которая и приводит к фантастическому сюжету, выражено его двойственное положение — государственника по службе и антигосударственника в душе. В сюжете Дельвига содержится наилучшее разоблачение его давней ложной репутации как безмятежного идиллика: он и в стихах своих ощущал «трагическую подоснову мира»[2].

---

[1] Из чиновничьих нравов *(франц.)*.

[2] Сейчас мне приходится быть голословным, поэтому я вынужден всего лишь сослаться на собственную статью «Цена гармонии. О поэзии Антона Дельвига» («Вопросы литературы», 1972, № 4). Что ка-

Почему они не осуществили своих замыслов? Тому две основные — внутренние, а не внешние — причины: ограниченность собственных литературных возможностей и ограниченность возможностей тогдашнего уровня литературы, ее неподготовленность к *таким* сюжетам. (Нет сомнения, что после Достоевского литератор, одаренный не более Вяземского, не отказался бы от воплощения подобного сюжета: пути были уже открыты.)

Неосуществленные сюжеты Вяземского и Дельвига — это невольная попытка заглянуть за предел возможного — лично для себя и для современной литературы.

Я думаю, такая же запредельность есть и в ряде незаконченных вещей Пушкина.

Конечно, для него не существовало первой причины, по какой Дельвиг и Вяземский не написали задуманных произведений: его личные возможности были почти безграничными. Зато существовала вторая причина, и, может быть, даже острее, чем для «меньших братьев». Пушкин стремительнее их вырастал из современного уровня литературы, поднимал его, торопил, в результате чего и испытал охлаждение публики в последние годы, на наивысшей точке подъема.

Любят говорить о том, что в Пушкине притаилось множество зародышей будущих стилей и сюжетов. Находят строчки, предвещающие Лермонтова, Некрасова, Блока, даже Твардовского; отыскивают в «Истории села Горюхина» как бы черновой набросок «Города Глупова», а в «Повестях Белкина» обнаруживают истоки прозы Зощенко (Зощенко и сам вел свою родословную от прозы Пушкина). Все это верно, и я хочу добавить только одно. Незавершенность огромного числа пушкинских произведений, умышленная или неумышленная, рождена тем, что он рассматривал литературу не как нечто строго определенное во времени и в формах, а как процесс, меняющийся на глазах (им самим и меняемый).

«Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой...» —

сается прозаического сюжета Дельвига, то прочная «идиллическая» репутация поэта заставила даже Н. Берковского прочесть этот сюжет, как мне кажется, весьма поверхностно: «В этом городском рассказе виден всегдашний Дельвиг, сочинитель сельских идиллий в античном духе, где человек трактуется как существо, включенное в природу, отданное ее законам, без собственной своей самостоятельности» (Н. Я. Берковский, Статьи о литературе, стр. 325).

говорит Сальери, которому в чем, в чем, а в уме отказать нельзя. Но самому Пушкину мало было достичь «высокой степени» или, как он писал о Ленском, «занять высокую ступень». Дело было, конечно, не в честолюбии, а в неспособности гения удовлетвориться сделанным и сказанным, ибо какая же степень или ступень покажутся высокими, если ты сам прекрасно знаешь, что искусство — безгранично?

Но неудовлетворенность сделанным — вообще свойство почти всех истинных художников. Пушкинская «незаконченность» имеет и более конкретные причины — перемены в мировоззрении искусства, в его отношениях с действительностью и историей.

К этому мы еще вернемся в конце книги: пока же лишь обратим внимание на то, что «поэтика незаконченности» развивалась в русской литературе.

В. Шкловский писал о Достоевском:

«Федор Михайлович любил набрасывать планы вещей; еще больше любил развивать, обдумывать и усложнять планы и не любил заканчивать рукописи...

Конечно, не от «спешки»... Планы Достоевского в самой своей сущности содержат недовершенность, как бы опровергнуты.

Полагаю, что времени у него не хватило не потому, что он подписывал слишком много договоров и сам оттягивал заканчивание произведения. Пока оно оставалось многопланным и многоголосым, пока люди в нем спорили, не приходило отчаяние от отсутствия решения»[1].

Нетрудно заметить, что наблюдение Шкловского опирается на идею М. Бахтина о полифоническом, многоголосом романе Достоевского. Но аналогия с Пушкиным показывает, что дело не только в этом.

Пушкин (как и Достоевский) творил не только свои произведения, он создавал русскую литературу. И обилие незаконченных вещей имеет общею причиною — при разнообразии причин конкретных — торопливость мастера, заглядывающего далеко вперед, рождающего новую литературу и новую поэтику, открывающего новое отношение к жизни.

Незаконченные драматические произведения Пушкина (три из них мы рассмотрим с большей или меньшей

---

[1] Виктор Шкловский, За и против, М., «Советский писатель», 1957, стр. 171—172.

основательностью) должны что-то открыть нам и в состоянии его души и в дальности, запредельности его художественного взгляда.

* * *

Есть, правда, у Пушкина драматические наброски, которые никак не могут претендовать на эту роль. Это, что естественно, его ранние замыслы — отрывок комедии об игроке и «Вадим», едва начатые в Кишиневе в 1821 и 1822 годах. И, что более странно, поздние наброски — как правило, комедийные.

«Вадим» — ученическое подражание высокой трагедии Княжнина и Озерова, кратковременная дань классицизму. Комедия об игроке, «обличительная комедия», по выражению П. В. Анненкова, также была задумана в чужом, заемном духе — на этот раз в духе комедий Княжнина, Капниста, Шаховского, Хмельницкого и шедшего за ними молодого Грибоедова.

Заемность была так откровенна, что будущие действующие лица комедии обозначались в плане именами известных петербургских актеров, имевших строго определенные амплуа: Вальберховой, игравшей кокеток, фата Сосницкого, резонера Брянского, комического старика Величкина. (Попробуем себе представить «амплуа» Барона или Сальери!)

И стих и «обличительный» сюжет наброска ориентировались на узаконенные «просвещенным вкусом» образцы.

Чужая инерция не отпускала Пушкина — и именно в попытках написать комедию. Здесь он, кажется, так и не перестал чувствовать себя новичком. Даже став автором «Бориса Годунова», он мог в 1827 (или 1828) году заняться переделкой пустоватой французской комедии К. Бонжура «Муж волокита» — комедии, где легкомысленный муж пренебрегает женою, толкая ее тем самым к измене, где добродетельная жена стойко борется со склонностью к своему кузену, где, разумеется, происходит раскаяние мужа и торжество жениной добродетели.

Пушкин решил сократить комедию Бонжура, перенести действие в Москву и соответствующим образом перелицевать героев, но перелицовка получалась не оригинальной, вспоминался Грибоедов,— притом даже не Грибоедов «Горя от ума», уже созданного к тому времени, а тот, который сам еще был настолько мало отличим от

Шаховского и Хмельницкого, что мог писать в соавторстве с ними («Замужняя невеста»).

Делался словно бы шаг от «Горя» к «Молодым супругам», грибоедовской комедии 1814 года, также являющейся переделкой французского оригинала:

«Сегодня завернул некстати я домой:
Придется утро все беседовать с женой.
Какие странности! люблю ее по чести,
Меж тем приятнее, когда мы с ней не вместе.
Однако впервые не мною найдено,
Что вскоре надоест одно и все одно».

Это — девятнадцатилетний Грибоедов. А вот уже почти тридцатилетний Пушкин:

«Она меня зовет: поеду или нет?
Все слезы, жалобы, упреки... мочи нет —
Откланяюсь, пора — она мне надоела.
К тому ж и без нее мне слишком много дела.
Я нынче отыскал за Каменным мостом
Вдову с племянницей; пойду туда пешком
Под видом будто бы невинного гулянья.
Ах!.. матушка идет... предвижу увещанья...»

Трудно, конечно, сказать, насколько Пушкину удалось бы преодолеть косность материала, доведи он работу до конца; но он ее, вероятно, потому и бросил в самом начале, что ощутил чужеродность замысла и стиля.

Инерция мешала ему и тогда, когда он брался за свой собственный материал; так было с сюжетом, который он подарил Гоголю и из которого вырос «Ревизор». (Правда, есть сомнения, собирался ли Пушкин написать на основе этого сюжета комедию для сцены или комическую историю в прозе.)

Впрочем, П. В. Анненков считал, что Пушкин не собирался отказываться от этого замысла — хотя бы и в пользу Гоголя:

«Известно, что Гоголь взял у Пушкина мысль «Ревизора» и «Мертвых душ», но менее известно, что Пушкин не совсем охотно уступил ему свое достояние. Однако ж в кругу своих домашних Пушкин говорил, смеясь: «С этим малороссом надо быть осторожнее: он обирает меня так, что и кричать нельзя»[1].

---

[1] П. В. Анненков, Литературные воспоминания, М., Гослитиздат, 1960, стр. 71.

Независимо от того, шутил Пушкин или нет, мы должны возблагодарить судьбу, бросившую этот сюжет в руки Гоголя (хотя, с другой стороны, и Пушкин мог уйти от первоначального плана, относящегося к 1833—1835 годам).

Так или иначе, план таков:

«Криспин приезжает в губернию на ярмонку.— Его принимают за ambassadeur[1]. Губернатор честный дурак. Губернаторша с ним кокетничает — Криспин сватается за дочь».

Рядом с именем Криспина в автографе — зачеркнутое имя Свиньина. Это указание на реальный источник сюжета, историю того, как издатель тогдашних «Отечественных Записок» Павел Петрович Свиньин, будучи в Бессарабии, выдал себя за важного петербургского чиновника и зашел в этой игре довольно далеко: начал даже принимать прошения.

Замена реального имени условным весьма знаменательна. Свиньин славился чудовищной лживостью (в фельетонной «Детской книжке» Пушкина он выведен под видом благонравного Павлуши, который, однако, «не мог сказать трех слов, чтоб не солгать»), и вот Пушкин это-то качество и выносит за скобки, именно им мотивируя действия героя: ведь Криспин — это амплуа плута-слуги из итальянской и французской комедии.

Снова — амплуа!

Плут или лжец на месте простодушного Хлестакова, которого принимали за ревизора «просто так», силой вещей, в результате всеобщего ослепления страхом,— такой герой, да еще в сочетании с честным губернатором тянул сюжет в сторону плутовской комедии. По мнению П. О. Морозова, план свидетельствует, что сюжет был задуман в общих формах итальянской или французской комедии, основанной на недоразумении[2].

Такой замысел ближе не к Гоголю, а к комедии Квитки-Основьяненко «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», написанной прежде Гоголя и использовавшей тот же (к тому времени бродячий, порождаемый русской жизнью) сюжет. У Квитки место Хлестакова занимает как раз плутоватый Пустолобов, а вся история, внешне чрезвычайно схожая с гоголевской, сведена к частному анекдоту.

---

[1] Посланника *(франц.)*.

[2] См. «Пушкин и его современники», 1913, вып. XVI, стр. 110.

В общем, комедия Пушкину не давалась... разумеется, комедия как драматический жанр, потому что искусство **комического** было ему присуще в высшей степени и победно утверждалось в прозе, эпиграммах, поэмах. Но — не в комедиях. По сути, все его комические наброски в драматическом роде тяготеют то к итало-французской «плутовской» традиции, то к доморощенной традиции Шаховского — Хмельницкого — Грибоедова. Это не взгляд вперед, в запредельное; это оглядка назад.

И все-таки, мне кажется, есть у Пушкина комедия. Точнее, большой отрывок или набросок, отличающийся тем не менее внутренней цельностью и вообще превосходный.

Это его фельетон[1] «Альманашник», не опубликованный при жизни, да и явно неотделанный; фельетон, который, кажется, никто никогда не относил к разряду драматических произведений и с этой точки зрения не рассматривал. Больше того, по-видимому, и сам Пушкин отнюдь не рассматривал «Альманашника» как произведение драматическое,— в чем, на мой взгляд, и кроется секрет успеха.

В «Альманашнике» есть вдохновенная свобода пушкинских рисунков, набрасываемых «для себя» и именно вдохновенностью отличающихся от добросовестных рисунков лицейской поры, исполнявшихся на уроках по всем правилам. Это и вырвало «Альманашника» из всех торжествовавших тогда традиций, поставило его вне драматических правил того времени (из плена которых Пушкин так и не сумел вырваться, задумывая собственно комедии), дало ему оригинальность и свободный блеск.

«Альманашник» именно пьеса, именно комедия, и не только потому, что Пушкин применил здесь диалогическую запись, но по характерам, по внутренней структуре. Комедия, выросшая из сатирического фельетона.

В «Альманашнике» много шпилек, намеков, яду,— и не удивительно: сердиться Пушкину было на что.

Вот его предыстория — вкратце[2].

---

[1] В данном случае я употребляю слово «фельетон» в том смысле, который определился в настоящее время (жанр сатирической литературы), а не в том, как понимался этот термин в пушкинские времена, когда фельетоном назывались и юмористические зарисовки, и серьезные статьи, и даже романы, печатавшиеся с продолжением.

[2] Обстоятельнее она рассказана в статье: Я. Л. Левкович, К истории статьи Пушкина «Альманашник».— «Пушкин. Исследования и материалы», т. 1, М.—Л., 1956, стр. 268—277.

В декабре 1828 года Дельвиг и Плетнев обратились в Цензурный комитет с просьбой о защите: им стало известно, что М. А. Бестужев-Рюмин собирается напечатать в своем альманахе «Северная Звезда» несколько стихотворений Пушкина и Дельвига, добытых им без ведома авторов. Дельвиг хлопотал за себя, Плетнев — за Пушкина, который в ту пору был на Кавказе.

Бестужев-Рюмин получил цензурное предупреждение, но схитрил и все-таки напечатал семь стихотворений за подписью Ап, то есть — аноним. Шесть стихотворений было пушкинских, одно принадлежало Вяземскому. Притом издатель еще имел наглость благодарить «господина Ап», любезно приславшего свои стихи, и мягко укорять его за то, что он скрыл свое имя.

Это и вызвало на свет пушкинского «Альманашника», это и определило характер намеков, щедро рассыпанных в тексте. К тому же Пушкин не ограничился частным случаем, а вновь вернулся к полемике «литературных аристократов», как насмешливо именовали Пушкина, Дельвига и Вяземского Булгарин, Полевой и Греч, с этой «демократической» компанией.

Псевдонимы прозрачны: Бесстыдин — это Бестужев-Рюмин; «Восточная звезда» — его «Северная Звезда»; Альманашник — как полагают — Н. А. Татищев, финансировавший и альманахи Бестужева и его газету «Северный Меркурий». Ничто не оставлено без внимания: ни безвкусное франтовство Бестужева, ни его страсть к вину, ни, тем более, его альманашные ухватки:

«Увидишь, как пойдет наш Альманак: с моей стороны даю 34 стихотворения, под пятью подпишу А. П., под пятью другими Е. Б., под пятью еще К. П. В. Остальные пущу без подписи; в предисловии буду благодарить господ поэтов, приславших нам свои стихотворения».

Вообще плюхи раздаются направо и налево: Булгарину с его «Выжигиным», Александру Анфимовичу Орлову и даже Московскому университету.

Но уже самое начало «Альманашника» мало похоже на привычный фельетон, на полемическую заметку:

« — Господи боже мой, вот уже четвертый месяц живу в Петербурге, таскаюсь по всем передним, кланяюсь всем канцелярским начальникам, а до сих пор не могу получить места. Я весь прожился, задолжал, а я ж отставной, того и гляди в яму посодят.

— А по какой части собираешься ты служить?

— По какой части? Господи боже мой! да разве я не

русский человек? Я на всё гожусь. Разумеется, хотелось бы мне местечка потеплее; но дело до петли доходит, теперь я и всякому рад.

— Неужто у тебя нет-таки ни одного благодетеля?

— Благодетеля! Господи боже мой! да в каждом министерстве у меня по три благодетеля сидят. Все обо мне хлопочут, все обо мне докладывают, а я все-таки без куска хлеба».

Мы собрались смеяться, но пока что-то не смешно. Да и над чем смеяться — над бедностью?

Жалость — вот что невольно пробуждается в нас при чтении этих строк; а жалость фельетону вроде бы и ни к чему. Она тут, так сказать, нефункциональна. Не ради нее пишутся фельетоны.

Звучит живой голос. Голос реально живущего и реально бедствующего человека. Правда, иной раз этот человек произносит явно подсказанные, истинно фельетонные слова. Например, получив от Бесстыдина совет издавать журнал, Альманашник говорит: «... Я честный человек, и плутовать публично не намерен». Это, конечно, Пушкин заставляет его так проговариваться и саморазоблачаться словцом «публично». Но, может быть, именно потому в автографе эта фраза зачеркнута,— она оказалась лишней.

Или — Бесстыдин советует неудачнику податься в литературу. Тот возражает:

«Господи боже мой! в сорок три года начать свое литературное поприще...»

«Что за беда?» — ничуть не смущается Бесстыдин. И приводит аргумент, который, по его мнению, может убедить приятеля, а по мнению Пушкина, вероятно, должен был обнажить никчемность господ, берущихся не за свое дело: «а Руссо?»

После чего следует ответ, несомненно, снова коварно внушенный фельетонистом:

« — Руссо, вероятно, ни к чему другому не был способен... Он не имел в виду быть винным приставом. Да к тому же он был человек ученый, а я учился в Московском университете».

Пушкин-фельетонист, как видим, гнет свою линию: для его противников «антиаристократов» литература — всего лишь поле для выгодных спекуляций, и они идут в нее только потому, что не могут стать винными приставами. Да и первоначальная жалость к Альманашнику — это, может быть, тоже точно рассчитанный фельетонный

ход? Может быть, важно высмеять не просто тех, кто издает «альманаки», но само это «дьявольское ремесло»?

Вероятно, так оно и есть. Но Пушкин-художник не очень-то последовательно осуществляет замысел Пушкина-фельетониста.

Образ Альманашника-спекулянта, вполне согласного плутовать, лишь бы не публично (за публичное-то плутовство и побить могут!), понемногу вытесняется образом человека, который с нужды, «с отчаяния готов и на Альманак». По сравнению с реальными прототипами Бесстыдина и Альманашника пушкинские персонажи — бедняки; не случайно после фразы о неспособности Руссо ни к чему иному, кроме литературы, у Пушкина сперва была фраза: «Ему не обещали вице-губернаторства». Но она зачеркнута, и на ее месте: «Он не имел в виду быть винным приставом».

Разница немалая. Одно дело — идти в литературу, не получив места вице-губернатора, и совсем другое — отчаявшись пробиться в винные пристава.

Опять-таки вполне возможно, что это понижение в чине — насмешка, вроде тех, что рассыпаны в соседних, «чистых» фельетонах Пушкина: сын священника Надеждин у него то «Ванюша, сын приходского дьячка», то «Никодим Невеждин, молодой человек из честного сословия слуг». Но эта «демократизация» высмеиваемых врагов, выражавшая в фельетонах лишь презрение к ним, в «Альманашнике», в произведении иной структуры, меняла мотивировки поступков. Она становилась средством создания не фельетонной характеристики, а художественного характера. В фельетонах подобные уколы — прямое отражение литературного быта, в котором одни честят своих соперников «аристократами», другие отвечают им примерно в том же духе. Но в «Альманашнике» не просто литературный быт, в нем жизнь. И больше того — бытие...

Напомню, что, говоря это, я отчасти снова цитирую В. Непомнящего, заметившего, что в «Повестях Белкина» идеи выражаются на уровне быта, а в «маленьких трагедиях» — на уровне бытия. Это справедливо, но стоит заметить вот что: особенность пушкинского реализма в том, что и быт таит в себе роковые вопросы бытия. Какие малые малости, какие житейские пустяки происходят в «Евгении Онегине»: сельская барышня влюбляется с первого взгляда, едва успев разглядеть избранника и не сказав с ним двух слов; друзья, сошедшиеся от скуки,

ссорятся из-за нелепого недоразумения; Татьяна посещает опустевший дом своего кумира, его «келью модную» и видит там портрет Байрона, чугунную куклу «с руками, сжатыми крестом» — несерьезный набор модных атрибутов — и т. д., и т. п. И вот результаты — разбитая жизнь Татьяны и Онегина, сраженный Ленский. Трагедии, катастрофы, разломы.

Время, эпоха, человеческие отношения начинены грозой и бедой, и Пушкин это остро чувствует. Чувство это нежданно проявилось и в забавном «Альманашнике».

Нет сомнения, что задумывал Пушкин именно сатирический фельетон и ничто иное. И даже диалогическая его форма отнюдь не свидетельствовала об обратном. С древности диалоги были приняты как удобнейшая форма высказывания разных мнений, и в пушкинские времена они пребывали в моде. Допустим, статья Надеждина о «Борисе Годунове» была написана в форме «беседы старых знакомцев».

Знакома эта форма была и самому Пушкину. Его неоконченный «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» имеет такой фрагмент:

«А. ...Читал ли ты, как отделали всю «Литературную газету», издателя и сотрудников?..

Б. Нет еще.

А. Так прочти же *(дает ему журналы)*.

Б. Что значат эти точки?

А. Ах! я спрашивал — тут были ругательства ужасные, да цензор не пропустил.

Б. *(отдавая журнал)*. Жаль, в этих ругательствах, может быть, был смысл, а в строках печатных его нет.

А. Вот тебе еще что-то *(дает другой журнал)*.

Б. *(прочитав)*. Тут и ругательства есть, а смысла всетаки не более.

А. Так ты, видно, стоишь за «Литературную газету». Давно ль ты сделался аристократом?

Б. Как аристократом? что такое аристократ?

А. Что такое аристократ? о, да ты журналов не читаешь! Вот видишь ли: издатель «Литературной газеты» и сотрудники его, и читатели его — все аристократы (разумеется, в ироническом смысле)».

Записано это, как пьеса, а по сути нормальный фельетон, чего не скажешь об «Альманашнике», хотя и там затронуты схожие вопросы, а последняя реплика А. почти без изменений вложена в уста Бесстыдина. Условные оппоненты А. и Б. характеров лишены, этого с них и

требовать было бы странно. Совсем другое — жалкий, потерянный Альманашник и бесстыдный Бесстыдин; они обозначились именно как характеры.

Место действия первого эпизода «Альманашника» не указано. По правде говоря, это не кажется недоработкой: ведь не важно, где встретились Бесстыдин и Альманашник, в ресторации ли, на квартире ли у Альманашника, прямо ли на Невском. Они пока что только выбирают путь, озирая кругом все конкретные дороги к материальному успеху: затевать ли журнал, писать ли еще одного «Выжигина», издавать ли «альманак»...

Наконец дорога выбрана. Ведет она в «Кабинет стихотворца».

Ремарка сообщает:

«Всё в большом беспорядке. Посредине стол. Стихотворец и трое молодых людей играют в кости».

Игра в самом разгаре, стихотворец и гости сыплют игрецкими терминами («Я в руке. Sept à la main... Neuf... Neuf et sept... мое... Кто держит?»), и в этот момент появляется робкий Альманашник.

«Входит Альманашник *(одному из гостей).* Я давно желал иметь счастие представиться вам. Позвольте одному из усерднейших ваших почитателей... Ваши прекрасные сочинения...

Гость. Вы ошибаетесь: я кроме векселей ничего не сочиняю: вот хозяин...

Альманашник. Позвольте одному из усерднейших...

Стихотворец. Помилуйте... радуюсь, что имею честь с вами познакомиться... садитесь, сделайте милость...»

Нет сомнения, что Пушкин ничуть не думал о возможности поставить все это на театре; наивно это предполагать. Тем удивительнее, что чутье драматического писателя заставляет его даже в этом фельетонном наброске дать ощущение театральной сцены, показать персонажей не только через слово, но через жест, через действие.

В бормотании Альманашника, в обрывках заученных им (вероятно, с помощью Бесстыдина) фраз видны его движения, его топтание, его неловкие повороты от гостя к хозяину. Видно, как он, войдя, сразу оказывается лишним, неспособным включиться в уже налаженное, своим чередом идущее действие.

Игра тем временем продолжается.

Стихотворец. Держу... (*Играют.*) Что за несчастие... (*Смотрит косо на Альманашника.*)

Альманашник. Я в первый раз выступаю на поприще славы и решился издать Альманак... я надеюсь, что вы...

Стихотворец. Пятую руку проходит! и всегда я попадусь... Вы издаете Альманак? под каким заглавием?.. Прошел — я более не держу.

Альманашник. «Восточная звезда».. Я надеюсь, что вы не откажетесь украсить ее драгоценными...

Стихотворец (*берет стаканчик*). Позвольте: сто рублей á prendre... Sept à la main... крепс — так. Это удивительно: первой руки не могу пройти. (*Плюет, вертит стул.*) Несносный альманашник; он мне принес несчастие».

Прекрасно контрастируют здесь жаргон игрока-стихотворца и приниженная речь Альманашника. Но главное — эти речи как бы даже не соприкасаются. Альманашник лжеприсутствует среди играющих молодых людей. Он что-то говорит, бормочет — почти по инерции, без надежды на успех, но его не слушают и не слышат, и, задав ему мельком формальный вопрос, стихотворец тут же отключает свое внимание для игры.

Так окончательно выявляется характер Альманашника. В первой сцене он заявлял о своих бедствиях сам, и мы разве что по интонациям его могли догадаться, что он не лжет. Здесь он — во всяком случае пока — не жалуется на жизнь, а произносит фразы, которые отнюдь не должны характеризовать его скверное положение («выступаю на поприще славы... надеюсь, что вы не откажетесь...»), но мы видим (не слышим, а именно видим), как проявляется в действии этот человек, давно привыкший к униженности и унижениям, к тому, что с ним не церемонятся.

Там, в первой сцене, и правда был всего только диалог, разговор, еще не ставший драматическим действием. Здесь — уже действие. Уже пьеса...

Наконец для Альманашника становится нестерпимой неловкость его положения. Он так же неловко откланивается, а стихотворец облегченно провожает его до дверей.

«Альманашник. Поверьте, что крайность, бедственное положение, жена и дети.

Стихотворец (*его выпроводив*). Насилу отвязался. Экое дьявольское ремесло!

Гость. Чье? твое или его?

Стихотворец. Уже верно мое хуже. Отдавай стихи одному дураку в Альманак, чтоб другой обругал их в журнале. Жена и дети. Черт его бы взял...»

Этот стихотворец — слегка юмористический вариант Чарского или героя того прозаического «Отрывка», о котором комментаторы уверенно и согласно говорят: «имеет автобиографический характер». Здесь примерно то же, что в «Египетских ночах»: «Он избегал общества своей братьи литераторов и предпочитал им светских людей, даже самых пустых... Он прикидывался то страстным охотником до лошадей, то отчаянным игроком...» И то же, что в «Отрывке»: «Имея поминутно нужду в деньгах, приятель мой печатал свои сочинения и имел удовольствие потом читать о них печатные суждения, ...что называл он в своем энергическом просторечии — подслушивать у кабака, что говорят об нас холопья».

И уж во всяком случае не Альманашник, а стихотворец — человек несомненно пушкинского круга, очевидно пушкинских симпатий.

Но непроизвольность художника, создавшая — быть может, помимо его сугубо конкретного замысла — объемную, живую фигуру Альманашника, привела к тому, что у нас возникают мысли, не совсем совпадающие с прямой нацеленностью фельетона. Мы только что видели небрежную развязность стихотворца и неловкую скованность Альманашника. Кому же из них должны мы были посочувствовать?

Эта сцена убедила нас, что Альманашник (не его прототип, разумеется, а он сам как художественный характер) — человек в беде. Притом в почти безвыходной, если брать не просто его лично (ему-то в конце концов может и повезти), а его человеческий и социальный тип.

Он и в самом деле испытывает «крайность», ему в самом деле нужно кормить жену и детей, но ему не верят. Такое уж дьявольское ремесло. Он говорит правду, а стихотворец воспринимает ее как обычные уловки: «Жена и дети. Черт его бы взял...» Ремесло, репутация отделились от реальной судьбы. Обнаружилось то раздвоение человека, когда его общественное положение одно, а сам он — совсем другое.

Мне кажется, в «Альманашнике» невольно (впрочем, с той невольной закономерностью, с какой гений, даже сам того не желая, все же открывает самую суть вещей) Пушкин обратил внимание на это — серьезнейшее и

симптоматичнейшее — противоречие николаевской действительности, которое вскоре заставит Гоголя написать «Нос», повесть о том же самом отделении человека от его общественных функций,— так что майор Ковалев робеет перед собственным носом, ибо на нем мундир тайного советника.

Конечно, от «Альманашника» еще далеко до гоголевского гротеска, где противоречие жизни сконцентрировано, сгущено, обобщено; в полуфельетоне-полукомедии Пушкина оно лишь запечатлено на уровне простой житейской ситуации. Но запечатлено реально, чувственно, и другого истолкования, я думаю, ситуация вызвать не может.

Да и дальше злободневно-злой фельетон постепенно побеждается художественным, психологическим исследованием характеров.

Это доказывает третья сцена: «Харчевня. *(Бесстыдин, Альманашник обедают)»*. В ней на первый план выдвинут уже второй участник завязки, Бесстыдин. Альманашник пока отошел на второй план. Ему предоставлено платить за Бесстыдина, поддакивать его пьяной болтовне, наконец, произнести под занавес горькую фразу: «И вот моя последняя опора! Господи боже мой!»

Монолог Бесстыдина снова начат отзвуком полемики булгаринской компании с «аристократами»:

« — Прозы у нас вдоволь: лихое Обозрение словесности, где славно обруганы наши знаменитые писатели, наши аристократы... знаешь?

— Никак нет-с, не знаю.

— Не знаешь, о, да ты видно журнала моего не читаешь... Вот видишь ли, аристократами (разумеется, в ироническом смысле) называются те писатели, которые с нами не знаются, полагая, вероятно, что наше общество не завидное. Мы было сперва того и не заметили, но уже с год как спохватились, и с тех пор ругаем их наповал...»

Характер Бесстыдина здесь пока что не получил самостоятельной жизни, он наглухо прикреплен к прототипу, то есть еще не характер.

Но дальше:

« — Водки! Эти аристократы... (разумеется, говорю в ироническом смысле) ...вообразили себе, что нас в хорошее общество не пускают. Желал бы я посмотреть, кто меня не впустит; чем я хуже другого. Ты смотришь на мое платье...»

Недаром, совсем недаром прозвучало здесь это слово — «платье». Тема платья, которого приходится стыдиться, к этому времени мало-помалу становится одной из характернейших в новой русской литературе, и даже «Скупой рыцарь» открывается ею. Еще десять лет — и появится повесть, которая откроет собою целую школу; повесть, которая так и будет названа «Шинель».

Платье — это уже вопрос социального самоутверждения, это тема неравенства, тема ущемленности.

«Да уж натурально робеешь, когда сквозь одежду голые локти светятся, да пуговки на ниточках мотаются» («Бедные люди»).

Вернемся, однако, к Бесстыдину:

«Ты смотришь на мое платье... Оно немного поношено; меня обманули на вшивом рынке... К тому же я не стану франтить в харчевне. Но на балах... о, на балах я великий щеголь, это моя слабость. Если б ты меня видел на балах... Я славно танцую, я танцую французскую кадриль. Ты не веришь... *(Встает, шатаясь, танцует.)* Каково?»

И тут тоже Бесстыдин привязан к Бестужеву-Рюмину: нелепым франтовством, пьянством. Но в сути своей, в характере он настолько уже освободился от прототипа, тянущего его вниз, в фельетон, что устремился навстречу тем героям русской литературы, которым еще только предстояло родиться на свет.

Аналогий много. Например:

«Вы, может быть, думаете, что я только переписываю; нет, начальник отделения со мной на дружеской ноге... Я ведь тоже балы даю».

Хлестаков тоже самоутверждается в пьяном виде, но помимо этого — случайного — сходства с Бесстыдиным есть и еще одно. «Вы, может быть, думаете...» — беспокоится Хлестаков, носящий в себе вечное подозрение, что именно так о нем все и думают. «Ты смотришь на мое платье... Ты не веришь...» — таково же и беспокойное самоощущение Бесстыдина.

Это то, что М. Бахтин назвал «напряженнейшей установкой на другого», «речевым стилем, определяемым напряженным предвосхищением чужого слова», «корчащимся словом с робкой и стыдящейся оглядкой и с приглушенным вызовом»[1].

---

[1] М. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 421, 351, 352.

Этот бесконечно самоутверждающийся стиль найдет окончательное воплощение у Достоевского:

«У меня кусок хлеба есть свой; правда, простой кусок хлеба, подчас даже черствый, но есть, трудами добытый, законно и безукоризненно употребляемый. Ну что ж делать! Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да все-таки я этим горжусь: я работаю, я пот проливаю. Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю! Что, грех переписывать, что ли? «Он, дескать, переписывает! Эта, дескать, крыса-чиновник переписывает!» Да что же тут бесчестного такого?..»

Об этом «корчащемся» от постоянной оглядки монологе Девушкина Бахтин сказал:

«Ведь в конце концов это Акакий Акакиевич, освещенный самосознанием, обретший речь и «вырабатывающий слог»[1].

И еще:

«Уже в первый, «гоголевский период» своего творчества Достоевский изображает не «бедного чиновника», но *самосознание* бедного чиновника (Девушкин, Голядкин, даже Прохарчин)... Мы видим не кто он есть, а как он осознает себя, наше художественное ви́дение оказывается уже не перед действительностью героя, а перед чистой функцией осознания им этой действительности. Так гоголевский герой становится героем Достоевского»[2].

Замечание прекрасное, многократно подтверждающееся — в том числе даже, казалось бы, не слишком существенными деталями поэтики Гоголя и Достоевского.

У Гоголя существование Ляпкиных-Тяпкиных и Собакевичей естественно, как воздух. Редко-редко герой его осознает странность своей фамилии: так, например, Иван Павлович Яичница выскажет желание называться «Яичницын», а Жевакин на это откликнется воспоминанием, что «у нас вся третья эскадра, все офицеры и матросы,— все были с престранными фамилиями: Помойкин, Ярыжкин, Перепреев лейтенант». Как правило, однако, осознание экспрессивности этих фамилий-кличек — привилегия автора.

У Достоевского осознание этого самими героями («самосознание», говорит Бахтин) постоянно. Фамилий стыдятся — это своеобразный «пунктик» персонажей:

---

[1] М. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 360.
[2] Там же, стр. 80—81.

«Разве можно жить с фамилией Фердыщенко? А?»

«Сударыня,— не слушал капитан,— я, может быть, желал бы называться Эрнестом, а между тем принужден носить грубое имя Игната — почему это, как вы думаете? Я желал бы называться князем де Монбаром, а между тем я только Лебядкин, от лебедя,— почему это?»

И Мармеладов, назвавшись, добавит: «такая фамилия».

И лакей Видоплясов мучится ее неблагозвучием, изобретая себе роскошнейшие псевдонимы: Танцев, Эссбукетов, Тюльпанов, Олеандров, Уланов, Верный,— причем в этом наборе вся его душа: и лакейская эстетика, и благонадежность, и обязательный «шинельный» патриотизм.

Герои Достоевского страдают не только непосредственно от своего положения, не только от голода и холода, но и оттого, что чувствуют его унизительность; для них существует не только абсолютное, но и относительное. Не только «я голоден!», но и «я голоден, в то время как другие сыты!».

М. Бахтин, конечно, прав: «гоголевский герой становится героем Достоевского». Причем — именно становится, а не сменяется. Девушкин уже прорастает в Акакии Акакиевиче, а «стыдящаяся оглядка и приглушенный вызов» уже слышны в лганье Хлестакова.

И — в монологе пушкинского Бесстыдина.

Перечтем этот монолог. Обратим еще раз внимание на скобки и оговорки, на сознание собственной униженности («вообразили себе, что нас в хорошее общество не пускают»), сменяемое взрывом жалкого самоутверждения («Желал бы я посмотреть, кто меня не впустит»), наконец, на эти: «Ты смотришь... Ты не веришь...»

И все это — на фоне хамского разгула: «Гей, водки»...

А теперь сравним интонацию, лексику, отчасти даже ситуацию «Альманашника» с этими отрывками:

«Господа! что ж вы присмирели, соскучились, что ли? Гей, шампанского! Прочь с рюмками: подавай нам прадедовские стопы!.. Человек, сюда! Не правда ли, что винцо хорошо? Сам выписал из Петербурга от Боссанета...»

И еще:

« — Да отвяжись ты, пустомеля! Что с тобой сделалось?..

— Я хочу поделиться с вами моим торжеством и порадовать вас. Да, да! Я обедал сегодня с офицерами у

Фальета! Правда, попили порядочно! Я хоть берегусь выпить лишнее, чтоб не проговориться иногда, но тут нельзя было отказаться...

— Поди, проспись, братец, и оставь меня в покое!.. Избави бог, если увидят, что ты говорил со мной наедине!

— А что за беда? Разве я не такой же дворянин, как другие?...

— Говори тише и отвяжись — или я прикажу тебя вывести отсюда...»

Кто это? Это Фаддей Булгарин.

Конечно, сразу возникает мысль, что Пушкин непосредственно пародировал своего заклятого литературного врага. Но — не сходится. Первая булгаринская цитата взята из романа «Иван Выжигин» (1829), вторая — из романа «Петр Иванович Выжигин» (1831). «Альманашник» написан в промежутке, в 1830-м.

Вместе с тем сходство не случайно. Как не случайно и то, что Бестужев-Рюмин преобразился в Бесстыдина; излюбленным приемом Булгарина было давать своим героям имена-клички вроде того же Выжигина или Глупашкина, Плутягевича, Вороватина, Грабилина, Ничтожина. Сам Пушкин издевался над этой — не новой — манерой, видя в ней примитивнейшее морализаторство:

«В самом деле, любезные слушатели, что может быть нравственнее сочинений г. Булгарина? Из них мы ясно узнаем: сколь не похвально лгать, красть, предаваться пьянству, картежной игре и тому под., Г-н Булгарин наказует лица разными затейливыми именами: убийца назван у него Ножевым, взяточник — Взяткиным, дурак — Глаздуриным и проч. Историческая точность одна не дозволила ему назвать Бориса Годунова Хлопоухиным, Димитрия Самозванца Каторжниковым, а Марину Мнишек княжною Шлюхиной...»

Стоит заметить, что Пушкин даже собирался писать пародийный роман «Настоящий Выжигин», угрожающе заявляя, что возьмется за этот замысел, «смотря по обстоятельствам», то есть в зависимости от поведения Булгарина; и предварительный план этой пародии уже сам по себе говорит о том, как хорошо была усвоена Пушкиным булгаринская эстетика.

Одним словом, довольно очевидно, что, создавая «Альманашника», в котором речь шла если не о Булгарине, то о булгариных, разве что рангом пониже, Пушкин вольно или невольно иронически ориентировал-

ся на стиль этой литературной группы и ее наиболее влиятельного представителя. Но тогда отчего же возникли аналогии не только с бездарными и полубездарными писаками, но с гениями — Гоголем, Достоевским?..

Причины ясны.

«Демократизировав» персонажей по сравнению с прототипами, Пушкин тем самым коснулся нового, все более заметного общественного слоя — полудворян, получиновников, слоя, которым вскоре заинтересуется Гоголь и которому почти всего себя отдаст Достоевский. Возник «стиль, отвечающий теме».

Но дело не только в этом. Бульварная литература типа «Выжигиных» обращалась как раз к этому — широкому — читателю и чутко следила за его вкусами. Без чуткости ей было никак нельзя: немедленный коммерческий успех — главный критерий, интересовавший того же Булгарина. Она первой улавливала, какая именно жажда мучила читателя, и спешила к нему с дрянным своим питьем, на ярлыке которого было обозначено то, что нужно.

Чуткость большого писателя, как правило, не столь оперативна. Подчеркнуто демократический стиль Гоголя появился закономерно и вовремя, однако ему уже успели перебежать дорогу Булгарин или уж вовсе бесталанный Александр Анфимович Орлов с их наидешевейшими, но точно рассчитанными поделками.

Произошел не столь уж редкий в истории литературы парадокс: эпигоны родились прежде мастера, они совершили, так сказать, предварительное опошление материала и стиля.

Пушкин, сознательно или бессознательно использовавший в «Альманашнике» стиль Булгариных, имя коим — легион, не случайно предвосхищал открытия Гоголя и Достоевского. Первой причиной было то, что за перо взялся гений. Но второй — и не менее важной — то, что он писал о «демократах» (в презрительном смысле), о литераторах, спешащих угодить новой читающей публике, ему, Пушкину, неблизкой.

Мы оборвали цитирование «Альманашника» на третьей сцене. Есть и четвертая — очень короткая.

В конце второй сцены стихотворец вызывал слугу: «Я говорил тебе, альманашников не пускать».

«Слуга. Да кто их знает, альманашник ли, нет ли.

Стихотворец. Дурак, это по лицу видно...»

Теперь этот приказ выполнен:

« — Можно видеть барина?
— Никак нет — он почивает.
— Как, в 12 часов?
— Он возвратился с балу в 6-м часу.
— Да когда же его можно застать?
— Да почти никогда.
— Когда же ваш барин сочиняет?
— Не могу знать...»

Интонации диалога резко разнятся. «Как, в 12 часов?» — это восклицание отнюдь не сибарита. «Никак нет... Не могу знать...» — как глухая, безликая стена, закрывшая доступ маленькому Альманашнику.

Фельетон оказался побежденным. Впрочем, нет, — терпя поражение, отступая перед художественным исследованием жизни, он успел передать победителю нечто очень важное: свою озорную легкость, непринужденность, неподвластность правилам «просвещенного вкуса» (ибо кто же смотрел на фельетон как на «серьезный жанр», имеющий свои художественные законы?).

Короче говоря, боевые, задорные, полемические задачи оказались второстепенными. Вперед вышли характеры, люди. Настолько живые и связанные с жизнью, что «аристократ» Пушкин невольно пожалел их и свою жалость выразил.

Конечно, это ни в малой мере не означало хоть минутного примирения со сворой торгашей, с Булгариными — Бестужевыми. Просто произошло то, что и происходит обычно в художественных произведениях: персонажи оторвались от прототипов, даже если и сохранили отдельные их черты и черточки, зажили своей жизнью, обрели (для нас и для автора) самоценность, стали самостоятельными объектами авторских симпатий, антипатий, размышлений.

Разрыв между персонажами и прототипами, между Альманашником и Татищевым, Бесстыдиным и Бестужевым так глубок, что и соотношение сил в пьесе (осмелюсь называть ее так) «Альманашник» вышло совсем не то, что в действительности. В пьесе терпит поражение Альманашник, и сюжет прочерчивает его закономерный путь к неудаче. В жизни, увы, превосходнейшим образом торжествовали не «стихотворцы», а Бесстыдины; не Пушкин, а Булгарин и Бестужев; не творцы, а журнальные спекулянты.

Вместо фельетона, ядовито копирующего и комментирующего действительность, возник (но с его помощью)

самостоятельный сюжет — не ироническая копия жизни, а иронически-сострадательное преображение ее.

Пушкин невольно одержал победу над так долго не дававшейся ему комедией. Впрочем, повторяю, то была невольно проявившаяся закономерность, с какой гений может победить и там, где не предполагает.

* * *

Пути гения неисповедимы, если пытаться предугадать их запредельные устремления с помощью сальерианской алгебры. Но и гений подчиняется художественным законам,— может быть, более строго, чем посредственные литераторы. Потому что он может не только гораздо больше, чем они, но и гораздо меньше.

Он может остановиться перед, казалось бы, ясным решением, которое не замедлит принять «просто писатель».

По сути, та же художественная логика, которая позволила Пушкину, задумав немудрящий фельетон, вдруг увидеть сквозь него то, чего еще не видела современная литература, то, что ей лишь предстояло увидеть,— та же логика заставила его остановиться перед «понятным» финалом «Русалки», задержать перо и не поставить последней точки. Ограничиться многоточием.

Случай с «Русалкой» — проявление удивительной чуткости художника.

...С чего начинается драма?

Она начинается с начала.

Я не пытаюсь каламбурить: просто монолог Мельника, открывающий пьесу,— это не привычная экспозиция, не неспешное знакомство с героями, а (как обычно и бывает у Пушкина) поспешное вторжение в суть дела, стремительное начало главных мыслей драмы.

«Ох, то-то все вы, девки молодые, все глупы вы»,— начинает свои отеческие увещевания Мельник. И это «глупы» сперва звучит как естественная родительская боязнь, что неразумное дитя упустит свое счастье или, не дай бог, опозорит себя. Поэтому хитроумные советы насчет того, как надо «заманивать» Князя, «исподволь обиняком» (слова практического человека) вести его к свадьбе, сменяются заботою и тревогой:

«...а пуще
Беречь свою девическую честь —
Бесценное сокровище; она —
Что слово — раз упустишь, не воротишь».

Все нормально, все понятно, все по-человечески, и само хитроумие тоже по-своему человечно: ведь Мельник хочет добра родной дочери.

И вдруг:

«А коли нет на свадьбу уж надежды,
То все-таки по крайней мере можно
Какой-нибудь барыш себе — иль пользу
Родным да выгадать...»

Интонации убийственно рассудительны. Мельник не предполагает, он довольно точно знает, сколь маловероятна свадьба Князя с плебейкой, но в его словах не слышно трагедии, есть только забота о барыше.

Тут надо оговориться. Как бы ни была хороша опера Даргомыжского, она многое сделала для того, чтобы затемнить для нас смысл пушкинской «Русалки». Благодаря ей (сужу по себе, хотя и не только по себе) мы нередко как бы подставляем на место драмы Пушкина совсем иное произведение.

А. Н. Серов, побывав на представлении оперы «Русалка», писал о курьезном разговоре, подслушанном в фойе:

«Один господин уверял другого, что А. С. Даргомыжский именно «переделал» прежнюю «Русалку». Тоже,— говорит,— киевский князь, русалка влюблена в него, посылает за ним дочку, поет «приди в чертог ко мне златой» и заманивает его, наконец, в свое царство. Все это как было прежде, «только,— продолжал этот господин,— прежняя опера гораздо лучше. В нынешней переделке совсем нет «мотивов». Есть, правда, один мотивчик хорошенький, в хоре русалок, да и тот выкраден из Беллини» [1].

Суждение действительно курьезно, но в нем есть своя логика. Опера Даргомыжского в самом деле упрочила близость пушкинского сюжета к сюжету Краснопольского. Упрочила, в частности, тем, что финальная месть за измену (тот самый конец, который «понятен») свела смысл драмы к чисто любовной истории.

Тут нет упрека композитору: нельзя критиковать оперу за то, что она опера и персонажи ее превращены в те самые амплуа, которые так мешали Пушкину в его попытках написать комедию; правда, Даргомыжский дал

[1] А. Н. Серов, Избранные статьи, т. I, М.—Л., Музгиз, 1950, стр. 335.

простор страстям героев, но — в пределах амплуа. Князь в опере — лирический тенор, то есть, по традиции, прежде всего любовник. Мельник — фигура драматическая, страдающий отец, и не случайно музыка всячески это подчеркивает, иногда даже преодолевая сопротивление текста.

Вспомним мучительное шаляпинское: «Ну, а если... на свадьбу... надежды вовсе нет», как многоточиями, перебитое паузами. Только испытав эту му́ку, оперный Мельник может перейти к вопросам выгоды. Му́ка зафиксирована, наше внимание к ней остановлено.

У Пушкина все совсем иначе — проще и безмятежнее: «То все-таки по крайней мере можно...»

Забота о «бесценном сокровище» дочери оказалась не такой уж и большой. Бесценное сокровище вполне можно оценить, и, доказывая это, Мельник — уже после ухода Князя — будет шумно радоваться княжим червонцам, хотя и понимает (уже в первом монологе понимал), что это разрыв. Отчего же не радоваться? Цена хорошая. Не надул Князь...

В самом начале драмы перед нами предстала одна из правд, которым суждено здесь встретиться и столкнуться. Это п р а в д а д е л а. Дела в торгашеском, «буржуазном» смысле, ибо Мельник не человек народа, не образец каких-то свойственных народу устоев, не герой фольклорной сказки, а человек нового века, «буржуазный» человек, лишенный подлинно стойких моральных критериев. Все человеческое, отцовское, народное подмято в нем делом. Он говорит с дочерью о ее возлюбленном, как о «деловом противнике», по остроумному выражению Н. Берковского. А когда — после поучений, как надо торговаться и выгадывать выгоду,— он снова повторит: «Ох, все вы глупы!», мы уже больше не сможем расслышать здесь ворчливо-нежное «неразумные»; мы слышим: «неделовые».

Итак, нам представлена правда первая, правда дела. Представлена — и тут же разоблачена. Ее аморальность ясна с первых строк: значит, не ее собирается исследовать Пушкин.

При этом Мельник — не подлец, не чудовище, он выкладывает свое торгашеское кредо простодушно, и когда Дочь, бросив ему в лицо страшные упреки, кидается в Днепр, он недаром сходит с ума. Душа его не совсем очерствела, но пока не случилась беда, сдвинувшая его привычные представления, он предан своей правде, он

просто не понимает, что она — не единственная, достойная внимания.

Когда Дочь излагает ему — со слов возлюбленного — вторую правду, правду Князя, обремененного государственными заботами (если только можно применить слово «государство» к условной Руси, изображенной в драме), Мельнику это смешно слушать. П р а в д а в л а с т и ему непонятна:

«Д о ч ь
Он занят; мало ль у него заботы?
Ведь он не мельник — за него не станет
Вода работать. Часто он твердит,
Что всех трудов его труды тяжеле.

М е л ь н и к
Да, верь ему. Когда князья трудятся,
И что их труд? травить лисиц и зайцев,
Да пировать, да обижать соседей,
Да подговаривать вас, бедных дур».

Две стороны — Мельник и Князь — не понимают друг друга. Но договорятся. Кошелек, который Князь дарит Мельнику, устраняет все противоречия.

Другое дело — правда Дочери, п р а в д а л ю б в и.

До появления в драме Князя, пока Мельник говорит долго и назидательно, Дочь всего дважды вступит в разговор. Притом не в ответ на главный, деловой смысл отцовских речей,— это она пропускает мимо ушей, это ей неинтересно, чуждо и, может быть, просто надоело. Но стоит только Мельнику сказать: «Сиди теперь да вечно плачь о том, чего уж не воротишь», как Дочь живо откликнется:

«Почему же
Ты думаешь, что бросил он меня?»

Или — стоит ему заметить, что Князь наезжает все реже, Дочь снова возразит отцу: «Он занят, мало ль у него заботы?..»

Ее задевает только то, что связано с Князем и с их любовью, она поглощена только этим, и сама убежденность, с какой Дочь излагает явно не свои, княжеские мысли, говорит, как сильно ее душа доверилась Князю. Это полуглухота и полуслепота любви, которая слышит только себя самое, полудремлет для всего мира и отзывается лишь на то, что ей грозит или улыбается.

Потом появится Князь, намекнет возлюбленной на разлуку, и любовь проснется, заговорит полным голосом:

«Кто нас разлучит? разве за тобою
Идти вослед я всюду не властна?
Я мальчиком оденусь. Верно буду
Тебе служить, дорогою, в походе
Иль на войне — войны я не боюсь...»

Пушкин дает любви возможность во весь голос высказать свою правду, несомненно, наивысшую для него среди трех правд «Русалки», прежде, чем Князь торопливо уйдет, а оставленная девушка кинется в воду.

То, что Пушкин на стороне Дочери, а не Мельника или Князя, доказывать нет смысла: это очевидно. Интересно другое: как проявляется причастность поэта к ее любви и гибели.

Прекрасен страстный и одухотворенный монолог Дочери, потрясенной мыслью о разлуке,— подчеркнуто прекрасен рядом с интонациями отца («все-таки по крайней мере можно...»), да и Князя («Мы были счастливы; по крайней мере я счастлив был тобой, твоей любовью»). Если и ее монолог — тоже «чужая лирика», то все-таки менее «чужая», чем монологи большинства героев «маленьких трагедий» и «Русалки». То, что чувствует сама Дочь, и то, что чувствует в этот момент Пушкин, близко, едва ли не одно и то же.

А дальше — в сцене свадьбы — лирическое сопереживание поэта с героиней скажется особенно явно. И в высшей степени своеобразно.

Эта сцена построена с бесхитростностью, удивительной даже для Пушкина. В ней совершенно точно, с этнографической достоверностью показан ход русской свадьбы, вернее, ее заключительной части. Все идет своим чередом: девушки дразнят свата; тот, по обычаю, одаряет их деньгами; молодые целуются; *«молодых кормят жареным петухом, потом осыпают хмелем — и ведут в спальню»; «гости все расходятся, кроме свахи и дружка»;* дружко выпивает свою чарочку и отправляется караулить молодых.

Два раза нарушается мерный и мирный ход свадьбы. Первый раз звучит одинокий голос — конечно, голос утонувшей Дочери, уже обратившейся в русалку,— звучит песня, совсем не свадебная: «Как вечор у нас красна девица топилась, утопая, мила друга проклинала». Второй раз, когда молодые целовались, послышался слабый

крик. Вот и всё. События не то чтобы незаметные, они встревожили Князя, но все-таки свадьба спокойно дошла до конца, и дружко вполне мог сказать: «Все хорошо, не правда ль, обошлось?» Пусть сваха не совсем согласилась с ним,— и в самом деле, не прервалась ведь, не отменилась свадьба, не отступил в сторону ни на шаг ее обрядовый ход...

Между тем эта «этнографическая» сцена исполнена необыкновенного драматизма. И отсутствие внешней событийности, отклонений от заведенного порядка особенно усиливает драматизм.

В предыдущей сцене произошла трагедия: утопилась девушка. В сцене свадьбы трагедия пережита — поэтом и нами.

С тех самых пор, как озорная песня девушек про бестолкового свата резко сменилась трагической песней об утонувшей девушке, мы, как и Князь, не перестаем чувствовать: она здесь. Весь ход свадьбы окрашен для нас ее присутствием, тем, что эту обрядовую идиллию видит та, кому свадьба доставляет горшую беду. Мы причащены к ее страдающему взгляду.

Эта сцена построена по законам лирического стихотворения: лирический герой может не высказываться прямо, не выступать вперед, но все воспринимается через него, на всем печать его отношения. Пушкин выразил свое сочувствие бедной девушке не декларативно, даже не через действие, что привычно для драмы; он передоверил ей свое право поэта внушать нам свой взгляд, заражать своим лирическим настроением.

Миновало две сцены, и двое из главных героев уже полувыведены из действия драмы. Мельник сошел с ума, стал «вороном», лишился своей деловой, рассудительной правды и может отныне только бредить. Участие его в действии отныне пассивно: он разве что способен разжалобить. Даже совершить действие грубое, чисто физическое (наброситься на Князя) ему не дано — вопреки тому, что придумали Вельтман и Даргомыжский. В его темном сознании нет жажды мести, оно мирно.

Дочь, утонув, обернулась русалкой и погрузилась не в небытие, а в полубытие. О странности, необычности, ирреальности ее полусуществующего мира не раз внятно сказано в драме.

«Между месяцем и нами кто-то ходит по земле»,— говорят между собою русалки. Это координаты их мира, это его неземное измерение. Земля, по которой ходят

люди, наиреальнейшая почва находится где-то между недосягаемым месяцем и непостижимыми «нами».

Чище всего выражает странность этого мира та, для которой он наиболее обыкновенен,— Русалочка. Мать и ее подруги хоть когда-то сами ходили по земле. Русалочка родилась в Днепре, у нее нет земного прошлого, и ее дважды детские, дважды наивные рассуждения (ведь она не просто ребенок, она не человеческий ребенок) — это, говоря современным языком, остраннение всего земного. «А что такое деньги, я не знаю». «Тот самый, что тебя покинул и на женщине женился?».

Н. Берковский, удачно сравнив последнюю фразу со знаменитыми словами Лауры: «А далеко, на севере — в Париже — быть может, небо тучами покрыто...», с этой доэйнштейновой формулой относительности, заметил:

«Вопрос таков, что сразу же нам дано понять, как далеко от днепровского дна до области людей — много дальше, чем от Мадрида до Парижа»[1].

И, главное, расстояние не линейное. Саженями его не измерить.

Пушкин не зря оставляет на твердой земле одного Князя. Не зря подчеркивает полубытие двух других героев. Мельник свое уже отстрадал, и рассудок его погрузился во мрак. Отстрадала свое и Дочь, ставшая «русалкою холодной и могучей». Холодные и могучие не страдают; именно это сочетание избавляет от самой возможности страдания. Может страдать холодный и слабый, может страдать могучий и добрый; холодный и могучий — никогда.

Теперь пришла очередь страдать Князю. Он бродит в тоске по берегу Днепра, он тяготится своей женою, он размышляет, скорбно и значительно.

Насколько значительно, сейчас увидим.

Считается, что с замыслом «Русалки» связан лирический набросок 1826 года:

«Как счастлив я, когда могу покинуть
Докучный шум столицы и двора
И убежать в пустынные дубравы,
На берега сих молчаливых вод.

О, скоро ли она со дна речного
Подымется, как рыбка золотая?»

---

[1] Н. Я. Берковский, Статьи о литературе, стр. 379.

И далее — о русалке, опутанной «зелеными власами», о ее «влажных синих устах», об их «прохладном лобзанье».

Это подступ к драме, но «докучный шум столицы и двора» — пока что очень свое, пушкинское. Да и вообще стихи смыкаются с теми стихотворениями Пушкина, в которых вызываются образы возлюбленных, отошедших в иной мир: с «Заклинанием», со стихами «Для берегов отчизны дальной».

Это уже дает возможность увидеть, конечно, не автобиографический мотив в «Русалке» (что, как помним, бывало), но несомненное лирическое участие.

О том же говорят другие аналогии.

Вот Князь после долгого перерыва приходит на днепровский берег, туда, где жила возлюбленная:

«Знакомые, печальные места!
Я узнаю окрестные предметы —
Вот мельница! Она уж развалилась;
Веселый шум ее колес умолкнул».

И далее:

«Тропинка тут вилась — она заглохла,
Давно-давно сюда никто не ходит;
Тут садик был с забором — неужели
Разросся он кудрявой этой рощей?»

А вот и сам Пушкин «вновь посетил» свое Михайловское:

«Скривилась мельница, насилу крылья
Ворочая при ветре...
На границе
Владений дедовских, на месте том,
Где в гору подымается дорога,
Изрытая дождями, три сосны...»

И далее:

«Но около корней их устарелых
(Где некогда всё было пусто, голо)
Теперь младая роща разрослась...»

Дело, конечно, не в этих явных совпадениях. Они сами по себе лишь указывают на более прочное и важное сходство: сходство лирических состояний двух людей, с одинаковой грустью и сосредоточенностью вспоминающих былое.

Однако есть и еще одно совпадение, прямо-таки бросающееся в глаза и особенно проясняющее пушкинское отношение к Князю, их близость и дальность.

После встречи с безумным Мельником Князя одолевают муки совести:

«И этому все я виною! Страшно
Ума лишиться. Легче умереть.
На мертвеца глядим мы с уваженьем,
Творим о нем молитвы. Смерть равняет
С ним каждого. Но человек, лишенный
Ума, становится не человеком.
Напрасно речь ему дана, не правит
Словами он, в нем брата своего
Зверь узнает, он людям в посмеянье,
Над ним всяк волен, бог его не судит».

Это написано — самое позднее — в 1832 году. Годом позже Пушкин напишет одно из своих лучших стихотворений:

«Не дай мне бог сойти с ума.
Нет, легче посох и сума;
Нет, легче труд и глад.
Не то, чтоб разумом моим
Я дорожил; не то, чтоб с ним
Расстаться был не рад».

Сходство велико: «Страшно ума лишиться. Легче умереть». И оно возрастает:

«Да вот беда: сойди с ума,
И страшен будешь, как чума,
Как раз тебя запрут.
Посадят на цепь дурака
И сквозь решетку, как зверка,
Дразнить тебя придут».

Снова сравним: «...в нем брата своего зверь узнает, он людям в посмеянье...»

Князь почти поднят до пушкинской мудрости.

Конечно, «почти» здесь не менее важно, чем «поднят». Ведь в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума» есть не только ужас перед безумием, но и странная тяга к нему как к подобию внутренней свободы:

«Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
Пустился в темный лес!

Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных грез».

В. Непомнящий очень точно обнаружил родство этих строк со стихотворением «Поэт» («Пока не требует поэта...»): «Бежит он, дикий и суровый, и звуков и смятенья полн, на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы...»

«Да ведь это,— писал он,— *то же самое,* что делает сумасшедший, «оставленный на воле»,— бегущий «в темный лес», поющий «в пламенном бреду», отдающийся чаду «нестройных, чудных грез», слушающий шум волн!.. Сойди я с ума, говорит Пушкин, я вел бы себя *как поэт* — если меня не посадят на цепь» [1].

Князю недоступна эта тяга к «поэтическому» безумию. Он не поэт (разумеется, я имею в виду не страсть к стихописанию, а особенности натуры). В безумии он видит лишь его сугубо реальную, страшную сторону. «Цепь».

Правда, и Пушкин в конце концов приходит к признанию этой жуткой реальности. И его мечта найти в безумии волю, свободу жизни и творчества, оказывается, к несчастью, иллюзией: «Да вот беда: сойди с ума, и страшен будешь, как чума... И сквозь решетку, как зверка, дразнить тебя придут». То есть Пушкин непрямым, сложным, своим путем приходит к тому же выводу, который сразу же ясен Князю: «...в нем брата своего зверь узнает, он людям в посмеянье...».

Выходит, Князь — умнее Пушкина? И, может быть, поэту вовсе и не следовало отлетать мечтой в несбыточные дали, рисовать картины «идеального» безумия, а надо было прямо идти к трезвому выводу Князя? Но тут мы снова сталкиваемся с качественным различием ума и мудрости. Мудрец, в отличие от умника, может заблуждаться и попадать в плен к иллюзиям, однако он способен увидеть нечто «непостижное уму». Размышляя подобно Князю, Пушкин перестал бы быть самим собою, поэтом, человеком, настолько дорожившим «покоем и волей», что даже в сумасшествии, в несчастье, в трагедии он готов был видеть выход из тягостной несвободы.

Князь — иной. Услышь он мечту Пушкина («и силен, волен был бы я»), он, вероятно, принял бы поэта за

[1] В. Непомнящий, Двадцать строк.— «Вопросы литературы», 1965, № 4, стр. 133.

обычного сумасшедшего, такого, каков Мельник («Здесь я жив, и сыт, и волен»).

О воле тоскует Пушкин; ею дорожит Мельник, отказывающийся переселиться в княжий терем и, как видим, иной раз близкий к озарению («и волен»), способность к которому молва приписывает юродивым. Вообще всё и все вокруг Князя тешатся волей; воспевают ее и русалки:

«Любо нам порой ночною
Дно речное покидать,
Любо вольной головою
Высь речную разрезать...»

Один Князь не мечтает о воле, не видит, и не ищет ее впереди. Она для него — только сладкое и короткое, «докняжеское» воспоминание: «и вольной, красной юности моей...» Он не рвется из своего состояния, не хочет (да и не может) сменять его на другое, и все его планы (не мечты, а именно планы), все его добрые помыслы прочно связаны как раз с его состоянием, с возможностями не человека, а Князя:

«Отец несчастный! как ужасен он!
Авось опять его сегодня встречу,
И согласится он оставить лес
И к нам переселиться...»

Даже доброе дело, которое он хочет совершить для Мельника,— и оно может обернуться для старика сытной и теплой тюрьмою, ибо лишит его безумных иллюзий свободы. Пусть подозрения Мельника чрезмерны, но недаром Князь для него — воплощение коварства и неволи:

«В твой терем? нет! спасибо!
Заманишь, а потом меня, пожалуй,
Удавишь ожерельем».

Мельник ошибается только в одном. Да, Князь воплощает несвободу, но он не столько виновник, сколько жертва.

Князь не свободен, он раб. Это не преувеличение:

«Сама ты рассуди. Князья не вольны,
Как девицы,— не пó сердцу они
Себе подруг берут, а по расчетам
Иных людей, для выгоды чужой».

Это грустное объяснение причин неотвратимой разлуки не может утешить его возлюбленную, но нам оно говорит многое. Разве это не так? Разве власть не налагает на людей груз обязанностей, который нести так нелегко («что всех трудов его труды тяжеле»)?

«Князья не вольны, как девицы...» — для Дочери это звучит как насмешка, и именно как насмешку, как ложь, пересказывает она слова Князя отцу, задыхаясь от отчаяния:

«Видишь ли, князья не вольны,
Как девицы, не по́ сердцу они
Берут жену себе... а вольно им,
Небось, подманивать, божиться, плакать...»

Но то, чего не понимает и не должна понимать оскорбленная женщина, понимает Пушкин. Как ни странно, так оно и есть: в чем-то девицы даже вольнее князей. Они сидят под стражей отцов, блюдут свое «бесценное сокровище», но они знают: сердцу — не прикажешь. А Князь обязан именно приказывать сердцу: «не по́ сердцу они себе подруг берут». «Расчеты иных людей», «чужая выгода» — вот что управляет не сердцами, но судьбами. Девицы хоть убежать могут; князьям бежать некуда. Разве это не неволя?

Князь не лжет, объясняя любимой причины разлуки. Он не лгал и прежде, обещая (по ее словам): «Тебя я повезу в мой светлый терем, в тайную светлицу и наряжу в парчу и в бархат алый»; ведь речь шла о «тайной» светлице, о тайной связи, а не свадьбе, которая даже в пору иллюзий, в пору «вольной» юности казалась немыслимой. Однако и это невозможно. Князь расстается с любимой ради «выгоды чужой» и иного пути не видит.

Его объяснения не только правдоподобны, они потом подтвердятся развитием драмы, в конце которой Князь предстанет жертвой, рабом порядка вещей, принятого для власть имущих.

Он виноват перед брошенной девушкой. Но его вина — вина трагическая, неизбежная. Князь переживает трагедию человека, наделенного властью, зато обделенного иным — главным.

«На свете счастья нет, но есть покой и воля»,— писал поэт, разуверившись в возможности личного счастья, но надеясь на внутреннюю свободу. Князь упустил счастье и не ищет воли. Он отказался от своих человеческих прав ради привилегий властителя.

Конечно, не в том дело, что Пушкина вдруг привлекла трагедия именно властителя. И тем более не в том, что он вдруг посочувствовал тем властителям, каких только и знал: русским царям, которые, как и все монархи, так же женились «по расчетам иных людей» и редко-редко по любви. Его здесь интересовало — как и в «маленьких трагедиях» — многообразие форм человеческой разобщенности, многообразие способов отгородиться от естественных людских отношений, многообразие обоснований этой отгороженности.

Князь обосновал свой отказ от любимой самыми серьезными, «политическими» соображениями. Он по-своему прав: с точки зрения своего состояния, своих княжеских обязанностей, своего долга. Но ведь Пушкин не отказывал в основательности доводов ни Барону, ни Вальсингаму, ни даже Сальери. Все были выслушаны со вниманием и с возможным пониманием. Все строили наипрочнейшие здания. И ни одно здание не устояло.

Рушится и «терем» Князя. Рушится его жизнь. Рушится душевное спокойствие. Снова торжествуют нормальные, элементарные человеческие связи. «Политик» Князь обнаруживает свое уязвимое место — незажившую любовь.

Сверхлогик Сальери, сверхрыцарь Барон, сверхциник Вальсингам, сверхсоблазнитель Дон Гуан оказались опутаны изначальными нитями, которые, как обнаружилось, даже им не удалось порвать до конца. Князь тоже своего рода «сверх». Во всяком случае, он прекрасно, на редкость умно понимает все стороны своего княжеского положения — права, и долг, и даже обделенность. Одного только он не учел, того, что знают девицы, которые и в самом деле вольнее — и мудрее — князей: нельзя жить «не по сердцу».

Уходя после объяснения с кинутой возлюбленной, Князь облегченно вздыхал:

«Ух! кончено — душе как будто легче.
Я бури ждал, но дело обошлось
Довольно тихо».

Буря, однако, разразилась — только позже, когда он ее не ждал. И, разразившись, разрушила его жизнь.

Вот что произошло с Князем, единственным героем драмы «Русалка», судьбу которого Пушкину еще предстояло решить. Вот каково содержание его характера.

Что же с ним делать дальше? Мстить за измену?

В сцене, которая предшествует еще неясной, но так или иначе назревшей развязке, «холодная и могучая» Русалка жаждет не возврата любви (она — холодная), а мщения. Его одного: «И, кажется, мой час настал».

Но автор другого мнения.

«У Пушкина женщина всегда права — слабый всегда прав»,— очень хорошо замечено Ахматовой, но применение этой истины к «Русалке» кажется мне куда менее убедительным: «Пушкин бросает Онегина к ногам Татьяны, как князя к ногам дочери мельника... Он отдает князя во власть погубленной им девушки...»

Да ведь не отдал все-таки! В том-то и дело, что не отдал.

В сцене свадьбы мы видели, как объединились поэт и его героиня. Тогда она была слабой, страдала и нуждалась в сочувствии. Теперь, когда она стала «холодной и могучей», они разошлись.

Для Русалки, которая прежде жила только любовью Князя, на все смотрела его глазами, обо всем говорила его словами, а теперь живет только надеждой отомстить,— для нее в возмездии выход. И финал. Для Пушкина — не выход. Мщение (снова — смотри «Каменного гостя») неспособно решить тех вопросов, которые он пробудил в себе и в нас образом Князя.

Гуковский писал о «Каменном госте»: «Дон Гуан у Пушкина не осужден и не прославлен,— он объяснен»[1]. То же можно сказать и о Князе. Пушкин не закрывает глаз на его вину, но главное для него — не покарать, а *понять и объяснить*. Пушкин не торопится с ответом, его больше занимает вопрос.

Драма не может закончиться заранее предначертанным способом, ибо она по мере своего развития обрела новое качество, для которого нужен новый финал.

Какой — этого Пушкин, по-видимому, еще не знал.

Нам так и не дано установить, решил ли бы он этот вопрос, если бы его жизнь продлилась. Но так или иначе в оставленном нам тексте «Русалки» сама незаконченность выглядит как форма законченности.

В «Каменном госте» кара, обрушенная Командором на Дон Гуана, была антипатична, враждебна Пушкину, однако в сюжетном отношении она имела смысл. Ее неизбежность не была заложена в характере Дон Гуана,

---

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 301.

но рождалась в результате его столкновения с объективными, внешними силами. В «Русалке» же Князь — одновременно и Дон Гуан и Командор. Как Дон Гуан, он любит и оказывается зависим от любви; как Командор, он воплощает в себе самом обычай, не привыкший считаться с чувствами. Поэтому конфликт Дон Гуана и Командора, конфликт **внешний**, заключен **внутри** характера Князя, и не нужна никакая посторонняя сила (в том числе и Русалка), чтобы решить этот конфликт.

Собственно, он уже решен. Князь сам себя наказал, его жизнь разрушена: Стройной системе «сверхполитика», отказавшегося ради «выгоды чужой» (ему казалось — высшей) от любви, воспротивилась сама любовь.

Не случайным кажется даже то, что Пушкин остановился как раз в тот момент, когда перед Князем появилась Русалочка, живое напоминание о былой любви, ее воплощение, ниточка между ним и любовью. «Откуда ты, прекрасное дитя?» — спрашивает Князь, но мы-то знаем «откуда» (да и сам он сейчас узнает это). Только-только он излил в монологе свою тоску, и вот этот его вопрос: «Откуда?..» — возвращает нас к первоистокам трагедии и трагической вины.

Как и Вальсингам, Князь задумывается. Тут и оставляет его Пушкин — действительно, «в минуту, злую для него».

«Русалка», как и «маленькие трагедии», охватила своим действием только кульминационный период жизни своих героев. Ни экспозиции, ни завязки тут нет. И так же, как они, она кончается на наивысшем взлете трагедии главного героя, которым оказался Князь, на взлете, который одновременно есть падение. Кончается, как обрывается.

Вернее, это «**как** обрывается» уместнее сказать о «маленьких трагедиях», «обрыв» которых вполне сознателен. В «Русалке» подобное произошло не столь осознанно, но так же закономерно. После взлета-падения Князя продолжать действие нет смысла: нам уже всё ясно. Ведь не сетовали же мы на Пушкина, не сообщившего нам, чтó теперь совершит «задумавшийся» Вальсингам или куда пойдет из трактира Золотого Льва пораженный неожиданной мыслью Сальери.

Сюжет «Русалки» мог развиваться и дальше, но лишь вместе с развитием и возникновением в драме новых мыслей. Те мысли, что заложены в осуществленных сценах, исчерпаны. Во всяком случае, ясны.

VII

ПОСЛЕДНЯЯ СКАЗКА



Он был титулярный советник...

П. И. Вейнберг

Летом 1835 года Пушкин был занят новой драмой. Ей суждено было оказаться последней.

Как и «Русалку», он ее не кончил. Как и «Русалка», она при публикации в «Современнике» получила от издателей (полагают, что от Жуковского) столь же произвольное название. Вернее, более произвольное — «Сцены из рыцарских времен».

Оценки драмы колебались в первое время от почти пренебрежительных до восхищенных. Белинский, не отказывая ей в мастерстве изложения, добавлял: «Однако ж эти сцены не имеют достоинства глубокой идеи, которую поэт скорее бы мог найти в борьбе общин против феодалов»[1]. Чернышевский, напротив, называл «Сцены» «одним из превосходнейших произведений Пушкина» и полагал даже, что они «должны быть в художественном отношении поставлены не ниже «Бориса Годунова», а быть может, и выше»[2].

Со временем крайности сгладились, восторжествовала золотая середина. По отношению к «Сценам из рыцарских времен» установился традиционно почтительный тон (как по отношению ко всякой, лишь бы пушкинской строке), но особого интереса исследователей эта драма так и не вызвала. Даже в капитальном труде о драматургии Пушкина (в книге Б. Городецкого) ей отведено всего несколько страниц.

В чем причина? Может, в незавершенности «Сцен», столь явной, что их сохранившийся текст иной раз называли наброском или даже планом задуманной вещи?

Но если так, то сама незаконченность (как я попытался показать в предыдущей главе), скорее, должна бы настраивать на внимательнейшее приглядывание к «Сценам», на поиски нового, в высшей степени нового, оттого и недосказанного слова.

---

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в 3-х томах, т. 3, стр. 636.

[2] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15-ти томах, т. 2, М., 1949, стр. 459.

А главное — то, о чем с превосходной проницательностью сказал Чернышевский. Возражая как раз тому мнению, что последняя драма Пушкина «не настоящее произведение, а только остов произведения» (П. В. Анненков), Чернышевский писал:

«Решаемся даже сказать, что не жалеем о том, что «остов произведения, представляющий сухость», не был обработан, не подвергся перекраиванию, развитию и распространению в объеме. Нам кажется даже, что сухость этого остова можно заметить, только узнав по внешним признакам, что оставшиеся нам «Сцены» — остов, а не вполне законченное произведение: не укажи нам на мысль о сухости и необработанности сам Пушкин, мы должны были бы думать, что даже он сам не мог бы ни прибавить, ни изменить тут ни одного слова, не испортив или не ослабив своей прекрасной драмы»[1].

Замечание тем более справедливо, что пушкинские планы[2] вообще сами по себе прекрасны и поэтичны; по отношению к многим из них можно сказать то же, что сам Пушкин сказал о Данте:

«Единый план «Ада» есть уже плод великого гения».

Это написано в заметках 1825—1826 годов «Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине», и там же Пушкин говорит, отделяя понятие «восторг» от понятия «вдохновение»:

«Нет; решительно нет: *восторг* исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому».

Это и есть наиточнейшее определение того, что такое пушкинский план: «расположение частей в их отношении к целому». План Пушкина, впрочем, не являющийся для него догмой,— это способность, еще только задумывая произведение, уже как бы видеть его целиком. Способность, которая была присуща Моцарту:

«Есть одно апокрифическое письмо некоего знакомого Моцарта, где он рассказывает, что ответил Моцарт на вопрос, как он, собственно, сочиняет. Приведу лишь главное: Моцарт говорит, что иногда, сочиняя в уме симфонию, он разгорается все более и более и, наконец, доходит до того состояния, когда ему чудится, что он слы-

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15-ти томах, т. 2, стр. 459.

[2] Они интересно исследованы в книге Д. Благого «Мастерство Пушкина», М., «Советский писатель», 1955, стр. 73—98.

шит *всю симфонию от начала до конца сразу, одновременно,* в один миг! (Она лежит перед ним, как яблоко на ладони.) Он еще добавляет, что эти минуты — самые счастливые в его жизни, за которые он готов ежедневно благодарить создателя»[1].

План, или «остов», драмы Пушкина есть дитя этого счастливого озарения, то самое «яблоко на ладони». И в то же время ее «беглость», «конспективность», во многом кажущаяся. Ведь находил же Вяземский, что последние, хроникальные сцены «Бориса Годунова» — всего только «краткое содержание» сцен. Невиданная сжатость «Сцен из рыцарских времен», удивительная даже рядом со сжатостью «маленьких трагедий»,— необходимая принадлежность их поэтики. И результат естественной эволюции драматургических принципов Пушкина...

Одним словом, странно выглядит отсутствие глубокого интереса к последней драме позднего Пушкина, находившегося на самой высокой точке своего подъема; к драме, которая была написана сразу же вслед за «Медным всадником», «Русалкой», сказками, стихотворением «Пора, мой друг, пора!» и непосредственно перед созданием шедевров поздней лирики — «Вновь я посетил...», «Из Пиндемонти», «Памятник».

Во всех произведениях, близко окруживших «Сцены», Пушкин решает для себя самые важные, самые грандиозные вопросы — бытия, истории, «покоя и воли». Неужели он сделал исключение для «Сцен»?..

Понять их сокровенный смысл, их значение для духовной жизни гения можно, лишь найдя «Сценам» место в эволюции пушкинских мыслей, в эволюции поэтики.

Одно из двух (!) исследований, посвященных «Сценам», было написано три четверти века назад и обращало внимание на редкостную близость текста «Сцен» и «Жакерии» Проспера Мериме, изданной в 1828 году.

Автор этой статьи Н. Демидов, перечисляя пушкинские заимствования, был категоричен: он видел в «Жакерии» «непосредственный источник, откуда наш поэт мог заимствовать идею этих драматических отрывков»[2].

---

[1] Г. Нейгауз, Об искусстве фортепьянной игры, М., Государственное музыкальное издательство, 1961, стр. 66.

[2] Н. Демидов, О «Сценах из рыцарских времен» А. С. Пушкина.— «Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук», т. 2, кн. 2, Спб., 1900, стр. 632. Вторая статья принадлежит С. М. Бонди; это его комментарий в томе 7 Полного собр. соч. А. С. Пушкина (изд. АН СССР, 1935).

Ни много ни мало — самое «идею».

Добросовестный труд Демидова доказывал, что «Сцены» — чуть ли не конспект «Жакерии», ее основных мыслей и сюжетных линий. И, надо сказать, повод для таких подозрений был, во всяком случае, внешний. Сравнивая две драмы, русскую и французскую, видишь, что Пушкин внимательно читал «острого и оригинального» Мериме, которого вообще ставил чрезвычайно высоко, и многое — даже мелочи, осколки — застряло в его памяти.

Вот «Жакерия», эпизод боя рыцарей и крестьян (к наблюдениям Демидова я добавляю замеченные мною аналогии):

«Оборотень. Они в наших руках! Бей всех, и англичан и французов!.. У-у-у! У-у-у!..

Крестьяне. Бери дубины! Эй, за дубины!.. Перебьем их камнями! — Их всего десяток!..»

Вот Пушкин, изображающий такую же схватку с рыцарями:

«Вассалы. У! у! у!..

Сражение. Все рыцари падают один за другим.

Вассалы *(бьют их дубинами, косами)*. Наша взяла!.. Кровопийцы! разбойники! гордецы поганые! Теперь вы в наших руках...»

И далее:

«Франц. Куда вы! Оглянитесь, их нет и десяти человек!..» (Разрядка моя.— *Ст. Р.*).

Но здесь совпадают и в самом деле малозначительные осколки. Есть, однако, и куда более серьезное сходство.

Герой «Жакерии» Пьер, как и пушкинский Франц,— поэт, трубадур. Как и Франц, он одержим комплексом мещанской неполноценности, тяготится своим состоянием, мечтает о рыцарстве, но — снова подобно Францу — становится лишь конюшим. Точно так же он влюблен в знатную девицу Изабеллу (Франц — в Клотильду), но та, узнав о его любви, оскорблена и прогоняет его. После чего Пьер (Франц) участвует в крестьянском бунте.

Изгнанный Изабеллой Пьер произносит монолог:

«Я мужик, она знатная дама! Безумец! Как мог я вообразить!.. Как смел поднять глаза на ту, чьей руки добиваются самые могущественные бароны?.. А барон де Монтрёйль! Проклятие! Счастливец! Небо осыпало его своими милостями! Он знатен... Он будет ее мужем... Он дворянин... Но я покрепче его держусь в седле, и если бы мы устремились друг на друга с копьями напере-

вес, то я сумел бы всадить ему копье под забрало. На турнире он имеет право сражаться, чтобы быть вышибленным из седла, а мне — мне отказано даже в праве побеждать. Он — Монтрёйль! Вот так рыцарь! Не умеет ни читать, ни писать, знает толк в лошадях и больше ни в чем... А я владею искусством трубадуров, но я — мужик!..»

Так клянет свою плебейскую судьбу герой «Жакерии». Так — пушкинский Франц:

«Черт побери наше состояние! — Отец у меня богат,— а мне какое дело? Дворянин, у которого нет ничего, кроме зазубренного меча да заржавленного шлема, счастливее и почетнее отца моего... рыцарь — он волен как сокол... он никогда не горбился над счетами, он идет прямо и гордо, он скажет слово, ему верят...»

Замечу, что в черновом наброске «Сцен» это место было еще ближе к Мериме: «он не умеет грамоте». И заодно — раз уже мы прервали монолог Франца почти на полуслове — обратим еще раз внимание на то, как контрастен монолог с размышлениями Альбера, не героя «Сцен», а его тезки из «Скупого рыцаря», и как подчеркнуто наивно предстают благодаря этому контрасту иллюзии Франца. Он, для которого нет ничего выше и прекраснее рыцарского звания, рисует себе идеальную картину: рыцарь «скажет слово, ему верят...» Но Альбер может сколько угодно ручаться своей рыцарской честью,— ростовщик Соломон не верит его слову, пока оно не будет обеспечено казной Барона.

Продолжим монолог Франца (кстати, и в этой своей части контрастный мыслям Альбера, о чем мы в свое время уже говорили):

«Однако что это сказал монах? Турнир в* и туда едет барон — ах, боже мой! там будет и Клотильда...» И далее: «Боже мой! и никогда не подыму я пыли на турнире, никогда герольды не возгласят моего имени, презренного мещанского имени, никогда Клотильда не ахнет...»

Монологи Пьера и Франца похожи, но произнесены в разных психологических состояниях. Франц все еще тянется к рыцарям, к дворянам, а Пьер уже успел в них разочароваться. Грубо говоря, его уже вышвырнули из замка, что Францу еще предстоит. Поэтому одно и то же упоминание безграмотности рыцарей звучит у них по-разному. Пьер — отчаянно-презрителен, Франц — завистлив, ибо рыцарю даже грамотным быть не обяза-

тельно, чтобы пользоваться уважением; для этого ему довольно одного рыцарского звания. То, чего Франц (грамотей и больше того — поэт!) добивается безуспешно,— права считаться полноценным человеком,— этого рыцарю и добиваться не нужно. Право принадлежит ему от рождения. То есть получается, что все природные дарования и все усилия Франца заранее обесценены. Разве не обидно?

Но так или иначе, заимствования Пушкина из Мериме несомненны. До такой степени, что само название — «Сцены из рыцарских времен» — было, вероятно, дано незаконченной пушкинской драме никак не без влияния подзаголовка «Жакерии»: «Scenes feodales» — «феодальные сцены», если перевести буквально [1].

Но название это неудачно. И потому, что удивительно стройной, предельно сжатой драме мало подходит определение «сцены», обычно предполагающее некоторую намеренную фрагментарность; и потому, что такое название проводит аналогию с «Жакерией» — несправедливую, как бы ни были схожи отдельные куски драм. Скорее уж надо бы говорить об их противостоянии — во многих отношениях, начиная с поэтики.

Если подыскивать аналогию для «Жакерии» в творчестве Пушкина, то вернее было бы назвать «Бориса Годунова». «Феодальные сцены» Мериме сыграли примерно ту же роль во французской литературе, что трагедия Пушкина — в русской. Автор «Жакерии» следовал совету Стендаля (изложенному в брошюре 1823 года «Расин и Шекспир») отказаться от трагедии классицизма и идти за Шекспиром, не подражая ему рабски, но заимствуя «способ изучения мира, в котором мы живем, и искусство давать своим современникам именно тот жанр трагедии, который им нужен» [2].

Как для Пушкина в «Борисе», так и для Мериме в «Жакерии» ориентиром были хроники Шекспира. Ориентир, выбранный для «Сцен из рыцарских времен» (придется, подчиняясь традиции, так и называть последнюю пушкинскую драму), совершенно, принципиально иной.

Историческая датировка событий «Бориса Годунова» точно известна — вплоть до месяца и числа: «1598 года,

---

[1] На это указывает С. Бонди в комментариях.— См.: А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 16-ти томах, т. 7, стр. 655.

[2] Стендаль, Собрание сочинений в 15-ти томах, т. 7, стр. 31.

20 февраля», «1604 года, 21 декабря». Место действия — реальные географические точки: «Равнина близ Новгорода-Северского», «Граница литовская», «Севск».

То же в «Жакерии». Назван год восстания «жаков» — 1358-й. Сказано: «Действие происходит главным образом в окрестностях Бове».

В «Сценах из рыцарских времен» подобное немыслимо. Год назвать нельзя, десятилетие — также, да и век, пожалуй, не назовешь с полной уверенностью. Неопределенно и место действия: то ли Германия, то ли Франция. Таковы и имена: с одной стороны — Карл, Франц, Бертольд (подразумевается Бертольд Шварц, изобретатель пороха, но не торопитесь с помощью его датировать действие драмы). С другой стороны — явные французы Альбер, Ремон, Рауль, Клотильда. Поэта Франца называют то по-французски «минстрелем», то по-немецки «миннезингером».

Странная история, странная география, странная ономастика; и ошибочнее всего было бы объяснять это небрежностью Пушкина или неотделанностью вещи.

Это ключ к поэтике «Сцен».

Н. Берковский писал о «Русалке»:

«Историческое прошлое у Пушкина — жизнь, воспринятая в ее отобранном виде... В этом близость к сказке. Свадебный обряд, охота, набеги — тут нет исторической конкретности. Это Русь «вообще».

И отмечая, что Даргомыжский в опере «Русалка» наделил героев конкретными именами — Наташа, Пахомыч, чем нарушил поэтику пушкинской драмы, Берковский говорил еще:

«Бытовые имена — это слишком близко, и близко навсегда, без возможности для нас отойти от носителей бытовых имен. Сказка не любит близких обозначений. Она называет: старик, старуха, царь, царевна, царевич, а если пользуется собственными именами, то и это имена всеобщие, никого особо и портретно не выделяющие: Иван-царевич, Кащей, Кащевна» [1].

Итак, с к а з к а... «Ужели слово найдено?»

Да, именно так. Как в «Русалке» Русь — это Русь «вообще», так в «Сценах» Европа — Европа «вообще». Не Франция, не Германия, а достаточно условное поле для столкновения достаточно условных героев. Тридесятое царство, тридевятое государство.

---

[1] Н. Я. Б е р к о в с к и й, Статьи о литературе, стр. 359.

И имена запутаны совершенно сознательно, дабы оторвать их от «быта», от национальной и исторической конкретности. Впрочем, путаница эта — мнимая. «Распределение» имен подчинено логике, весьма близкой к сказочной схематической логике. Вряд ли случайно все немецкие имена отданы мещанам: Карл, Франц, Мартин (или, у Пушкина, Мартын), Юлия, Иоганн. И, напротив, Альбер, Ремон, Рауль, Клотильда — все они из рыцарского сословия.

Конкретные имена превращаются (по сказочному обычаю) во «всеобщие». За немецкими именами — причастность к бюргерству и обладание непременными бюргерскими качествами. Ведь устойчивая молва (с которой соглашался и Пушкин — взять хоть его «Гробовщика») связывает именно с немцами, именно с немецкими бюргерами представление о наивысшей бережливости, о наиусердном трудолюбии, о мещанских добродетелях и пороках.

А французы? О, тут совсем другие ассоциации. Турниры, пиры, ухаживание за прекрасными дамами, понятие о рыцарской чести — все это куда больше подходит Альберу и Раулю, чем Иоганну, Карлу или, к несчастью для него, Францу.

Есть, правда, одно-единственное нарушение этого принципа — граф Ротенфельд, сочетавший рыцарское происхождение с немецкой фамилией. Но это доказывает лишь то, что в «распределении» участвовал не расчет художника, а интуиция.

Об этом, однако, нужно помнить.

Конечно, крайне маловероятно, чтобы Пушкин на этот раз ставил перед собой задачу написать сказку, именно сказку, только сказку. Так было, когда он писал про Салтана или мертвую царевну; здесь — дело иное. Уверенно применяя к «Сценам» слово «сказка», я не пытаюсь утверждать, будто эта пушкинская драма — сказка в полном и буквальном смысле, совершенно законченная в жанровом отношении. Нет, речь не столько о жанре, сколько о поэтике сказки, а сказочная поэтика распространяет свое влияние и на иные жанры, например, на притчу, легенду, да и на роман.

В то же время, не будучи задуманными как сказка, «Сцены из рыцарских времен» живут по законам именно ее поэтики; стиль драмы, ее сюжет, функции персонажей — все это ближе всего к сказке и ни к чему другому. Это решено не предварительным выбором, а окончатель-

ным результатом. Особенности замысла, необходимость ставить и решать вопросы общечеловеческого, «всеобщего» характера естественно призвали на помощь сказку.

Однако я забегаю вперед. Вернемся к именам персонажей «Сцен из рыцарских времен».

Они, как было сказано, не индивидуализируют героев. Они выявляют их сюжетную функцию, принадлежность к той или иной стороне. А ведь недаром крупнейший исследователь сказки В. Я. Пропп предлагал «изучать сказку *по функциям действующих лиц»* [1].

Прежде чем развивать эту мысль, надо учесть одно высказанное сомнение.

Б. Городецкий, заметив путаницу с именами и географией, заключил, что пушкинские «Сцены» «по характерной условности своей образной системы, сквозь которую просвечивает обобщенная историко-философская концепция, несомненно, гораздо более близки к «маленьким трагедиям», нежели к «Борису Годунову» [2].

Если учитывать оттенки слов (в данном случае очень важные), лучше бы сказать, что поэтика «Сцен» еще дальше от «Бориса Годунова», чем от «маленьких трагедий». Ибо всякое излишнее сближение здесь может привести к ошибке.

Не говоря уж о том, что в «маленьких трагедиях» — реальные Франция, Англия, Испания с их характерными именами, с подлинной географией («А далеко, на севере — в Париже...» — это говорит испанка, больше того, жительница Мадрида), со страстями, философская, общечеловеческая гиперболичность которых не стерла национального их характера, а, может быть, даже укрупнила его; не говоря обо всем этом, вспомним, как пристален пушкинский интерес к психологии героев, как тщательно мотивируются их решения и порывы; короче говоря, вспомним Сальери, Барона, Дон Гуана.

А вот — «Сцены»:

«Бертольд. Здравствуй, Франц, о чем ты задумался?

Франц. Как мне не задумываться? Сейчас отец грозился меня выгнать и лишить наследства.

Бертольд. За что это?

Франц. За то, что я знакомство веду с рыцарями.

---

[1] В. Пропп, Морфология сказки, Л., «Academia», 1928, стр. 29.

[2] Б. П. Городецкий, Драматургия Пушкина, стр. 336.

Бертольд. Он не совсем прав, да и не совсем виноват».

Мало того, что начало этого стремительного диалога так напоминает чисто сказочное: «Здравствуй, царевич, о чем печалишься? — Как мне не печалиться...»; характерна эта функциональность диалога, который, нимало не задерживаясь на психологических тонкостях, ведет нас к столь же функционально, лапидарно, афористично изложенной мудрости Бертольда:

«Всякое состояние имеет свою честь и свою выгоду. Дворянин воюет и красуется. Мещанин трудится и богатеет. Почтен дворянин за решеткою своей башни, купец — в своей лавке... Но он был бы смешон на турнире».

Так же стремительно, без колебаний движется сюжет дальше. Только успел Франц возмущенно произнести свой — уже знакомый нам — монолог: «Черт побери наше состояние!», как тут же появляется все с той же (подчеркиваю это слово) функциональностью серого волка или золотой рыбки рыцарь Альбер:

«Альбер. А! это Франц; на кого ты раскричался?

Франц. Ах, сударь, вы меня слышали... Я сам с собою рассуждал...

Альбер. А о чем же рассуждал ты сам с собою?

Франц. Я думал, как бы мне попасть на турнир.

Альбер. Ты хочешь попасть на турнир?»

Обратим кстати внимание и на эти повторы, выстраивающие диалог по законам сказочной поэтики (сравним из сказки про царя Салтана: «Ладно ль за морем, иль худо? И какое в свете чудо?..— За морем житье не худо, в свете ж вот какое чудо...»). Но главное — все та же стремительность, незадержанность решений. Едва только Альбер переспросил: «Ты хочешь попасть на турнир?», а Франц ответил: «Точно так», как Альбер тут же предлагает выход: «Ничего нет легче: у меня умер мой конюший — хочешь ли на его место?»

И — после недолгого колебания:

«Альбер. Ну, что ж — соглашайся...

Франц. Извольте — согласен.

Альбер. Нечего было и думать».

В самом деле, нечего было и думать. По сути, все решается с первых слов.

Это — темп сказки:

«Только вымолвить успела,
Дверь тихонько заскрипела,
И в светлицу входит царь,
Стороны той государь».

Сказка не знает пауз, не терпит промедлений, и недаром Салтан дает своей будущей жене «сжатые сроки»: «И роди богатыря мне к исходу сентября». Комизм указания ощутим, потому что Пушкин хорошо сознает эту непременную особенность сказки, сознает и подчеркивает:

«Царь недолго собирался:
В тот же вечер обвенчался».

«А царица молодая,
Дела вдаль не отлагая,
С первой ночи понесла».

Да и дальше — то же самое:

«И царицу в тот же час
В бочку с сыном посадили...»

«И растет ребенок там
Не по дням, а по часам».

«Не по дням, а по часам» движется и сюжет «Сцен». Стоит лишь Мартыну отчитать Франца (и с первых слов драмы выложить нам всю суть ее уже назревшего конфликта — то, что сын почтенного мещанина тянется к рыцарям), как появляется алхимик Бертольд. «Вон и другой сумасброд»,— немедленно оповещает нас Мартын, то есть нам дают понять, что в драме возник и другой член двуединого союза нарушителей общепринятых правил, союза ученого и поэта.

Или — стоило Клотильде вспомнить влюбленного в нее графа Ротенфельда («только вымолвить успела»), как он является собственной персоной. Стоило ей рассердиться на Франца, как она узнаёт, что ее брат Альбер уже выгнал своего конюшего.

Желания осуществляются в тот момент, когда они высказаны.

Сказка вообще движется скачками. Она перепрыгивает через время, через быт, через мотивировки. Гвидон просто обязан расти «не по дням, а по часам», иначе

он не будет сказочным героем. Сказке совершенно неинтересно изображать, как он будет постепенно вырастать, переходные моменты — не ее стихия. Гвидон ей нужен и интересен в момент беды, посаженным в бочку. И потом сразу — уже выросшим, готовым для свершения подвигов.

То же самое — в «Сценах». В них нет даже попытки изобразить жизнь Франца в доме отца или в конюших у Альбера. Мы застаем его только в минуты принятия решений.

Вот отец грозит его выгнать, и Франц решается идти на службу к Альберу.

Вот он — в следующей сцене — уже изгоняется из замка.

Вот он собирается вернуться в дом отца, но узнает о его смерти.

Вот возглавляет бунт вассалов.

Вот приговаривается к пожизненному заключению в тюрьме.

Всё. Пять сцен — пять поворотов в судьбе Франца и в сюжете. Пять взрывов. И эти взрывы не подготовляются. Не зреют исподволь — во всяком случае, мы этого не видим. Перед нами только результат.

Притом все это связано с конкретным замыслом именно «Сцен», это принадлежность именно их поэтики, а вовсе не общее направление стилистических поисков позднего Пушкина.

К тому же году, что и «Сцены», к 1835-му, относятся два драматических наброска — «От этих знатных господ», «И ты тут был». Время действия их — средневековье: эта эпоха вообще привлекала Пушкина в последние годы его жизни. Но поэтика набросков принципиально иная, чем поэтика «Сцен». Прямо-таки — противоположная.

Отрывок «И ты тут был» — это главным образом рассказ кровельщика Гаспара Дика о его встрече с графом; рассказ, в котором Дик не скрывает своего удивления, что такая важная птица говорит с простым человеком «безо всякого ругательства»:

«А сколько ты вырабатываешь в день, Гаспар Дик? — Я призадумался: зачем этот вопрос? Не думает ли он о новом налоге? На всякий случай я отвечал ему осторожно: «Милостивый граф,— день на день не похож; в иной выработаешь пять и шесть копеек, а в другой и ничего».— «А женат ли ты, Гаспар Дик? — Я тут

опять призадумался: зачем ему знать, женат ли я? Однако отвечал ему смело: «Женат».— «И дети есть?» — «И дети есть».— (Я решился говорить всю правду, ничего не утаивая.) — Тогда граф оборотился к своей свите и сказал: «Господа, я думаю, что будет ненастье; моя абервильская рана что-то начинает ныть.— Поспешим до дождя доехать; велите скорее седлать лошадей».

Психологическая кропотливость этого блистательного отрывка сравнима разве что с «Повестями Белкина». Внутренние жесты Гаспара Дика — это жесты станционного смотрителя Самсона Вырина, маленького человека из плоти и крови, живущего в вечном ожидании каких-нибудь пакостей от сильных мира. Скверно организованный миропорядок перестроил психологию Гаспара Дика. В ней все смещено — даже представление о смелости («отвечал ему смело: «Женат»). Разговор Дика с графом — это лжеразговор, лжеобщение героев, когда один из них смертельно трусит вести разговор, а другой просто смотрит сквозь собеседника, не слыша и не слушая его ответов. За этим разговором — непреодолимая разобщенность двух состояний, дворянина и мещанина. Беседа — и та у них не получается. Они живут в разных измерениях, не пересекаясь.

То, что в отрывке выражено средствами психологического анализа, в «Сценах» выражается совсем иначе.

Странное противоречие, несведенные концы: в речах Франца настойчиво и прямо говорится о разобщенности сословий, об их несовместимости, о непреодолимости классового барьера. В то же время разговор мещанина Франца с рыцарем Альбером нимало не напоминает разговор Гаспара Дика с графом. И дело тут не в различии характеров Франца и Гаспара, а в различии поэтик. Ведь в беседе Франца с Альбером нет и следа их неравенства; вернее, он есть, но лишь в ее содержании. На форме беседы, на ее интонациях неравенство не отразилось никак. Франц говорит с рыцарем запросто, как с отцом или Бертольдом, а тому это вовсе не кажется дерзостью.

Может быть, этому есть конкретные причины? Как будто — да, есть: уже после, обиженный и изгнанный Альбером, Франц скажет: «Я сделался слугою того, кто был моим товарищем...» Что, если Пушкин собирался разъяснить нам эту беглую оговорку; что, если он собирался растолковать, в чем была дружба плебея Франца с аристократом Альбером и какое житейское значение

обретает в устах Франца слово «товарищ»? Кто знает, может, собирался, да не успел? Ведь драма не кончена...

Но в том-то и дело, что ожидать тут тщательных психологических мотивировок и развернутых житейских ситуаций было бы грубой ошибкой.

Представим себе, что Франц столь же свободно заговорил с Альбером в пьесе, которая была бы исполнена не в поэтике «Сцен», а в поэтике отрывка о Гаспаре Дике. В таком случае эта свобода или выглядела бы чудовищной дерзостью, или нуждалась бы в особой — ситуационной — мотивировке. А в «Сценах» она вполне естественна. И пояснять ее не нужно.

Это снова проявление родства «Сцен» с традиционной сказкой.

Кстати, говоря слово «сказка», я имею в виду преимущественно волшебную сказку, а не бытовой анекдот. Это не моя личная вольность, а всего лишь следование давнему правилу: знатоки, например В. Пропп, берут для определения общих законов именно фольклорную волшебную сказку, ибо в ней специфическая поэтика всего жанра проявляется в наиболее чистом виде.

Так вот, герой традиционной сказки со всеми говорит одинаково. Его речь не индивидуализирована и не психологизирована; сказке это не нужно и даже противопоказано. Ее герой — человек «вообще», индивидуализация приблизила бы его к обыкновенности и он утратил бы свои сверхобычные свойства.

Прямая речь в сказке служебна и, как правило, ограничивается набором поэтических банальностей. Герой проявляется не в словах, а в поступках. Смысл, выражаемый сказкой, целиком доверен сюжету. И отсутствие индивидуализации помогает сюжету двигаться целенаправленно, не отвлекаясь на психологические подробности (некогда).

Так и в «Сценах»: Альбер не видит «дерзости» слов Франца — и не может видеть, ему это не дано автором. Но едва Франц совершает дерзкий поступок, отказавшись разуть Ротенфельда, Альбер его немедленно выгоняет.

В отличие от народной сказки, герои «Сцен» много говорят — и говорят вещи, чрезвычайно важные для Пушкина (мы еще увидим, насколько важные). Но они говорят как бы для нас. Сами же они реагируют не на слова друг друга, а на поступки.

Сказочная поэтика не скопирована, но усвоена.

То, как обобщенность (вместо индивидуализации) помогает сюжету двигаться не тормозя, видно в той единственной сцене, где представлен народ — «вассалы».

О том, чтобы в этой драме Пушкина народ предстал многоликим (как в «Борисе Годунове» или «Жакерии»), нет и речи. Нам не видны не только отдельные лица в толпе, но и сама толпа, пусть безликая. Собственно, все вассалы — это лишь одна сюжетная единица, одна сюжетная функция. Они нужны постольку, поскольку и в сюжете и в судьбе главного героя Франца должен быть переломный момент бунта, за который Франц попадает в темницу.

Три реплики — вот все, что Пушкин дал вассалам, и я могу привести весь их текст, не рискуя утомить читателя:

«Вассалы. У!у!у!..»

Затем:

«Вассалы... Наша взяла!.. Кровопийцы! разбойники! гордецы поганые! Теперь вы в наших руках...»

И далее:

«Вассалы. Беда! Беда! Это рыцари!.. (*Разбегаются.*)»

Все эти реплики с той же самой условной лапидарностью обозначают ход действия, с какой знаменитые таблички в шекспировском «Глобусе» обозначали место действия. Большего от них и не требуется. Первая реплика (если можно назвать репликой троекратное «у») значит: вассалы напали на рыцарей. Вторая значит: рыцари побиты. Третья: вассалы бегут, завидя новый рыцарский отряд.

Эти реплики — как бы всего лишь звуковое оформление ремарок.

Трудновато представить себе, чтобы автору «Капитанской дочки» и «Истории Пугачева» во время работы над «Сценами» вдруг почему-то изменил углубленнейший интерес к восставшему народу. Или — что ему, сумевшему в «Борисе» дать несколько живых лиц из народной толпы, если даже им доверено всего по одной фразе, вдруг отказало его умение. Это немыслимо и в том случае, если согласиться, что текст «Сцен», как говорил П. В. Анненков, всего лишь остов ненаписанного произведения. В пушкинских набросках (даже в тех, которые действительно так и остались набросками) всегда видна поэтика, всегда видна структура. Так — в отрыв-

ке про Гаспара Дика, так — в «Набросках к замыслу о Фаусте», так — в «Вадиме», в отрывке «Петроний путешествовал», в набросках кишиневской комедии; где угодно...

Роль вассалов в «Сценах» откровенно (вновь повторю это слово) функциональна. Под стать ей и роль рыцарей в эпизоде сражения.

Выразительны в этом смысле даже ремарки. Сперва вассалы нападают на рыцарей. *«Все рыцари падают один за другим»*. Затем дворянам приходит неожиданная подмога — и: *«Лежащие рыцари встают один за другим»*. Мотивировка этого чуда проста: «Как! вы живы? — Благодаря железным латам...» Причем подчеркнуто проста, проста вызывающе: чтобы ни один рыцарь не погиб от ударов кос и дубинок? Или хоть не получил тяжкого увечья? Неправдоподобно...

Но правдоподобие и тут не интересует Пушкина. Рыцари, как и положено в сказке, падают, словно заколдованные, и встают, словно расколдованные. Причем и падают и встают не всяк по-своему, а «один за другим». Как по команде.

То есть все они, сколько бы их ни было, тоже всего одна сюжетная единица.

Такая авторская расправа с толпой, с массой не случайность, не небрежность, не незаконченность. Сказка предполагает индивидуальные действия. Масса в ней невозможна. Потому она открыто служебна в драме Пушкина. Зато движение сюжета ничуть не задержано разнохарактерными проявлениями вассалов или охами побитых рыцарей. Действие, как и его вершители, тоже, так сказать, обобщено, лишено подробностей, частностей.

Попадись в эпизоде боя вассал или рыцарь, наделенный характером или отличием от прочих (хоть раной),— и действие бы застопорилось.

Тому, впрочем, есть пример в драме...

Но сперва еще одно сравнение.

В отрывке «И ты тут был» все предельно конкретно. Даже графская рана имеет свою биографию: мы узнаём, что она получена под Абервилем. Конкретен и Гаспар Дик; сообщена его профессия — кровельщик. Сообщена не случайно, не просто так: Пушкин, судя по черновикам, даже подыскивал профессию «поубедительнее», прикидывал, не назвать ли ему Гаспара Дика слесарем. Конечно, профессии вряд ли было суждено

сыграть хоть какую-то сюжетную роль, но она указывает на законы, по которым должна была строиться едва начатая вещь. Гаспар Дик — не символическая фигура, не некое обобщение, но обыкновенный человек с обыкновенной профессией. Ведь трудно представить себе символического кровельщика.

В плане «Сцен» трижды названа и конкретная профессия Мартына: суконщик. А в черновиках монолога Мартына была фраза: «...того не ведают нахалы, что старый Мартын не променяет своей лавки, убранной сверху до низу испанскими сукнами...» и т. п. В текст драмы, однако, не перешло ни то, ни другое. Мартын — купец, буржуа, богатый бюргер, а каким именно способом он разбогател, неважно. «Слава богу, нажил я себе и дом, и деньги, и честное имя,— а чем? бережливостию, терпением, трудолюбием». Вот что важно знать, вот какие качества воплощает Мартын, купец «вообще»; указание на его торговую специализацию Пушкину не нужно.

Сказка не то чтобы совсем чурается быта, но она сгущает его до символики, до знака. Сказка — алгебра искусства, оперирующая не конкретными, а абстрактными величинами.

В «Сценах» был бы невозможен детальный рассказ о торговых операциях Мартына или об изобретениях Бертольда. Мартын — купец «вообще», Бертольд — ученый «вообще» (как и Франц — поэт «вообще», и Альбер — рыцарь «вообще»), они, по удачному выражению С. Бонди, почти «социальные маски»[1], и не случайно Пушкин алгебраизирует путь Мартына к богатству, давая не конкретные подробности, а абстрактные знаки: «бережливость, терпение, трудолюбие». И не случайно он заставляет алхимика Бертольда искать то, что уже само по себе служит как бы символом алхимии: философский камень и perpetuum mobile.

Разумеется, эти обобщенные антиподы должны говорить фразами, похожими на алгебраические формулы:

«Бертольд. Золота мне не нужно, я ищу одной истины.

Мартын. А мне черт ли в истине, мне нужно золото».

Это фразы, сказанные не от своего имени, а от имени всех купцов и всех ученых.

---

[1] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в 16-ти томах, т. 7, стр. 648 (комментарии).

Но есть в «Сценах» герой, живущий и рассуждающий по законам отрывка о Гаспаре Дике; это Карл Герц, подмастерье Мартына. Он сугубо конкретен, начиная с того, что ему одному (да еще его невесте Юлии Фурст) подарены и имя и фамилия разом; опять-таки подарены не мельком и не невзначай: Пушкин и их подбирал и прикидывал, в набросках есть вариант — «Карл Шмидт».

И интонации Карла не похожи на отеческую эпичность старого Мартына (напоминающую эпичность мельника из «Русалки»), не говоря уж о прочих героях драмы. В этих интонациях, как в рассказе Гаспара Дика, воплощены быт, реальность, психологическое правдоподобие.

«Бог видит, я не виноват,— извивается Карл перед Францем, которого покойный Мартын лишил наследства в пользу усердного подмастерья.— Я готов был бы тебе все отдать... потому что, видишь ли, хоть закон и на моей стороне,— однако вот, по совести, чувствую, что все-таки сын наследник отца, а не подмастерье...»

Это не та сказочная прямолинейность, с какой выкладывают свое кредо герои «вообще» — Мартын, Франц или Бертольд. Здесь весь смысл в оговорках, в оттенках интонации, в деликатно-угрожающих намеках («хоть закон и на моей стороне»).

Но не случайно Карл — самая ненужная для сказочного сюжета фигура, а сцена его разговора с Францем заметно выделяется в поэтике драмы и заметно тормозит сюжет.

Это не просчет Пушкина.

Стремление к богатству или к власти в народной сказке нередко стимул, двигатель сюжета. Но как только герой, скажем, Иван-дурак достигает богатства, сказка тут же с ним прощается. Такой, в почете и власти, он ей уже не интересен.

Этот парадокс — естественное противоречие сказки, не видевшей иного торжества справедливости, чем богатство, но в то же время ценившей сострадание, сочувствие к герою обиженному, ищущему — все равно что, невесту или корону.

Пушкин воспринял эту особенность сказки. После того, как философия Мартына столкнулась с философией Бертольда в споре о золоте и истине, после того, как роль Мартына, символа бюргерства, от которого и бежит Франц, была отыграна, Пушкин сразу же сводит его со сцены. На его место становится лишенный даже

того, что еще могло поддерживать наше сочувствие Мартыну (любовь к непутевому сыну), подчеркнуто ненужный в сюжетном отношении Карл.

Однако эта ненужность и есть форма участия Карла в сюжете. Относительная громоздкость его прозаической фигуры загораживает Францу путь к богатству, то есть выход из сказки.

Да, Карл тормозит стремительное движение сюжета, он задерживает на себе наше внимание, несмотря на свою ничтожность,— и это нужно Пушкину. Ибо если Мартын олицетворял главным образом почтенные качества мещанина — «бережливость, терпение, трудолюбие», если он в конце-то концов был не так уж неправ, осуждая сына, рвущегося в чужое сословие (вспомним, что в этом — единственном — пункте с ним сходился мудрец Бертольд), то Карл олицетворяет и демонстрирует жадность, бессердечие, ханжество. Не зря Пушкин, вложив в его уста уже достаточно компрометирующий намек: «хоть закон и на моей стороне», под занавес дал ему еще и такую фразу: «Ну, теперь я совершенно покоен: у меня не будет ни тяжбы, ни хлопот».

Совестливый Карл, оказывается, готовился к постыдной тяжбе с сыном благодетеля.

Карл — это окончательное снижение Мартына, чуть ли не пародия на него. Когда Франц, узнав о смерти отца, терзается: «...может быть, он умер с горести — он меня любил; он чувствовал сильно. Карл, и ты не мог послать за мною! Он меня бы благословил...»,— Карл противопоставляет его высокому стилю свою низкую прозу:

«Он умер, осердясь на приказчика и выпив сгоряча три бутылки пива. Оттого и умер».

Очень важно, что эти — невыносимо пошлые — слова мы слышим от Карла. Всякое может быть: не исключено, что Мартын умер именно по этой причине, но допустима и правота Франца. Ведь старик его наверняка любил. Так что перед нами не столько пошлый прозаизм обстоятельств смерти Мартына (возможный, но не более того), сколько прозаизм взгляда Карла на вопросы жизни и смерти.

К тому же наглядно контрастируют в этой сцене именно Карл и Франц. Уверенная пошлость и наивная возвышенность.

Устранив Мартына, Пушкин *сюжетно* исключил для Франца возможность возврата домой, в быт, в бюр-

герство, то есть исключил побег из сказки. Теперь Францу просто физически некуда возвращаться, а если бы не это, то как знать, куда бы он пошел. Может, и к отцу — ведь, униженный Альбером, Франц всерьез размышлял о преимуществах своей прежней жизни: «Я, который не хотел зависеть от отца,— я стал зависим от чужого». Размышление основательное.

Введя же Карла (введя и задержав на нем наше внимание — чтобы запомнили и не забыли, так как в дальнейшем развитии сюжета, судя по плану, Карлу место не предусмотрено), Пушкин сделал возвращение Франца уже нравственно невозможным. Теперь сама идея возврата на круги своя скомпрометирована для Франца — и окончательно.

После чего сказка может идти дальше своей легкой поступью.

Темп сказки зависит от многих причин, но едва ли не первая из них — предопределенность сюжетного развития. Сказка не может свернуть в сторону; как неоднократно доказали ее исследователи, она может ввести новую мотивировку, но количество ее сюжетных ходов строго ограничено.

В «Сценах из рыцарских времен» эти классические ходы использованы. Их несколько.

1) «Сказка,— пишет В. Пропп,— ...иногда начинается с того, что из дому изгоняются неугодные дети... Изгнание мотивируется какой-нибудь ad hoc, созданной враждой».

Франц покидает родной дом — хотя внешне и по своей воле, но фактически потому, что отец не признает его стремления к рыцарям. Выбор продиктован отцом.

2) Оскорбленный Альбером и отвергнутый Клотильдой, Франц готов воротиться. То есть воспроизводится еще одна традиционная схема — схема притчи о блудном сыне, не раз использованная и варьированная Пушкиным (в «Станционном смотрителе» и в отрывке «Записки молодого человека»). Схема, не завершенная из-за смерти Мартына.

3) Тут же возникает и еще один мотив сказки — недоступная возлюбленная.

Она (продолжаю цитировать Проппа) «существо коварное, мстительное и злое, она всегда готова убить, утопить, искалечить, обокрасть своего жениха, и главная задача героя, дошедшего или почти дошедшего до ее обладания,— это *укротить* ее...».

Несомненно, история с недоступной для Франца Клотильдой, которая мстит ему уже за то, что он в нее влюбился,— вариант этого сюжета.

4) Драма обрывается на том, что Ротенфельд приказывает заточить бунтаря Франца в башне своего замка, причем произносит чисто сказочное заклятие: «...даю мое честное слово, что он до тех пор из нее не выйдет, пока стены замка моего не подымутся на воздух и не разлетятся...».

«Из беды и противодействия создается сюжет... Вслед за посажением в столб или в темницу обычно следует похищение» (Пропп.)

Конечно, «Сцены» и в этом смысле не являются исключением. Не будь у нас пушкинского плана окончания драмы, мы и без него догадались бы о «похищении» уже по самой клятве Ротенфельда, содержащей многозначительную подсказку. Но у нас есть и план: «Бертольд в тюрьме занимается алхимией — он изобретает порох... Осада замка. Бертольд взрывает его».

5) И тут вторгается еще один, едва ли не самый распространенный сказочный мотив: мотив волшебного средства. Вернее, не вторгается, не врывается откуда-то со стороны, а тщательно подготавливается всем ходом сюжета. Еще задолго до того, как это средство (порох) изобретено, оно как бы предречено в драме. Бертольд берет деньги взаймы у Мартына, обещая отплатить ему добром (сказочное «я тебе пригожусь»). Но Мартын умирает, и невыплаченный долг Бертольда становится его долгом перед Францем. Таким образом, эта сюжетная линия остается незакрытой. Она ждет своего разрешения.

Разрешение приходит — снова по законам сказки:

«Сказка дает в руки героя какой-нибудь волшебный дар, и... при помощи этого дара он достигает своей цели... Давая в руки героя волшебное средство, сказка достигает вершины. С этого момента конец уже предвидится... В дальнейшем герой играет чисто пассивную роль. Все делает за него его помощник, или он действует при помощи волшебного средства. Помощник доставляет его в дальние края, похищает царевну, решает ее задачи, побивает змея или вражеское воинство, спасает его от погони» [1].

---

[1] В. Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, Л., Изд-во ЛГУ, 1946, стр. 35, 70, 277, 34, 91, 149.

Именно это и происходит в «Сценах». «Помощник» Франца Бертольд с помощью «волшебного средства» спасает Франца, «побивает вражеское воинство» (ибо в плане есть такая запись: «Сражение — пальба — поражение рыцарей...»), а может быть, и «похищает царевну»? Ведь сюжетная роль Клотильды должна же была как-то завершиться.

Что касается Франца, то он при этом играет уж такую «пассивную роль», что пассивней некуда: сидит в тюрьме.

Совпадение, как видим, почти полное — вплоть до того, что и в «Сценах» в этот момент «сказка достигает вершины» и «конец уже предвидится»...

Короче говоря, сказочные сюжетные линии (притом основные) заимствованы недвусмысленно. Изменены только мотивировки. И — как изменены!

С к а з к а в ж и в л е н а в и с т о р и ч е с к у ю д е й с т в и т е л ь н о с т ь. Ее традиционные ходы мотивированы исторически и социологически.

Привычный для сказки изгоняемый (блудный) сын оказался поэтом, который, как это случается с поэтами, выпал из среды и из времени. В данном случае исторгнут буржуазной средой и никогда не будет принят классом «аристократии».

А волшебник оказался алхимиком.

Трудно представить, кто органичнее Бертольда выполнил бы роль волшебника в этой сказке, вживленной в историю. Ведь по средневековым понятиям алхимик — именно волшебник, якшающийся с нечистой силой.

Да и вообще сама мысль облечь в наивную сказочную форму (наподобие рыцарских романов) историю изобретения пороха и конец рыцарства не только смела, но и естественна. Достаточно удалена и оттого как бы туманна эпоха: годится материал (турниры, замки, рыцари, алхимики); дружит со сказкой наивное мышление героев, их вера в чудеса; еще сравнительно просты и ясны их взаимоотношения, как всегда бывает на заре эпохи, в ее детском возрасте.

Но, главное, написав свои сказки и «Русалку», Пушкин не мог не оценить преимущества этой поэтики, располагающей к обобщенному, укрупненному, предельно ясному художественному мышлению. Его напряженный ум, занятый в последние годы жизни самыми грандиозными вопросами бытия, находил здесь возможность для наиболее непосредственного выражения.

В «маленьких трагедиях» Пушкин мыслил категориями философскими и этическими (я схематизирую в ущерб многогранности — ради определенности). В «Сценах из рыцарских времен» он обратился к историческим категориям.

Личность в ее отношениях с ходом истории, цивилизации, общественного развития — вот тема последней драмы Пушкина. Его последней сказки.

* * *

План окончания «Сцен» завершается так:

«Осада замка. Бертольд взрывает его. Рыцарь (воплощенная посредственность) убит пулей. Пьеса кончается размышлениями и появлением Фауста на хвосте дьявола (изобретение книгопечатания — своего рода артиллерии)».

Б. Городецкий полагает, что «последние слова не следует понимать буквально и видеть в фигурах Фауста и Мефистофеля какой-то символический характер. Конечно, никакого дьявола в своей драме Пушкин показывать не собирался»[1].

Удивляет это «конечно». Почему же «символический характер» противопоказан этой драме? Ведь даже в «маленькой трагедии» «Каменный гость», чья поэтика показалась Городецкому не столь уж далекой от поэтики «Сцен», статуя Командора является пред Дон Гуаном наибуквальнейшим образом. Да и в плане драмы «Папесса Иоанна» (1834—1835) дьявол фигурирует недвусмысленно: уносит грешную героиню. А откровенно сказочная поэтика «Сцен» тем более делает совершенно естественным буквальное воплощение такого финала.

Он даже, мне кажется, подчеркнул бы жанровую определенность драмы. Поставил бы последнюю точку.

Две вехи исторического развития, два толчка, пробудивших буржуазную цивилизацию, два ее символа выбраны Пушкиным. Изобретение пороха, который, так сказать, демократизировал средства убийства (то есть в конечном счете — средства захвата власти): не случайно рыцарь в дорогих доспехах и на дорогом коне убит копеечной пулей вассала. И изобретение книгопечатания, демократизировавшее культуру, давшее дорогу просвещению.

---

[1] Б. П. Городецкий, Драматургия Пушкина, стр. 336.

Изобретатель пороха Бертольд Шварц, как известно, не вымышлен Пушкиным с начала и до конца. Но его историческое бытие не доказано точно, он полулегендарен. Поэтому Бертольд уместен в сказке, привитой к исторической реальности. Его полулегендарность (именно полу) и есть прививка дичка сказки к стволу истории. Это точка их соприкосновения и пересечения.

Изобретатель книгопечатания Гутенберг — личность уже вполне реальная. Ввести его в сказку было невозможно. В нее мог быть введен Фауст, существо также полулегендарное, которому (опять-таки — согласно легенде) приписывалось изобретение печатного станка.

Того, какими именно «размышлениями» должна была кончаться драма, мы, вероятно, никогда не узнаем. Тут уж любые «конечно» исключены.

И все же у нас есть произведения Пушкина, в той или иной степени смыкающиеся со «Сценами» в образах и раздумьях; у нас есть сама драма, чья поэтика должна подсказать, что мог вкладывать Пушкин в скупые строчки плана.

Итак, «рыцарь (воплощенная посредственность) убит пулей». Речь, надо думать, о Ротенфельде, сопернике и тюремщике Франца. Но рыцарство, показанное в «Сценах», все целиком подходит под эту малолестную характеристику.

В «Скупом рыцаре» Пушкина привлекали сильные страсти; скупость Барона, скупость рыцаря сама по себе уже грандиозна. Однако и там страсти были тронуты распадом. Здесь, в «Сценах», распад значительно продвинулся.

Молодой Пушкин писал Катенину 19 июля 1822 года:

«Ты перевел «Сида»; поздравляю тебя и старого моего Корнеля. «Сид» кажется мне лучшею его трагедиею. Скажи: имел ли ты похвальную смелость оставить пощечину рыцарских веков на жеманной сцене 19-го столетия? Я слышал, что она неприлична, смешна, ridicule[1]. Ridicule! Пощечина, данная рукою гишпанского рыцаря воину, поседевшему под шлемом! ridicule! Боже мой, она должна произвести более ужаса, чем чаша Атреева».

Беспокойство Пушкина относительно того, проявил ли Катенин «похвальную смелость», было не беспочвенным: прежний переводчик «Сида» Херасков не решился

---

[1] Смешна *(франц.)*.

сохранить пощечину. Он заменил ее ремаркой: «Хочет ударить его».

В «Сценах» рыцарская пощечина есть:

«Франц. Как! бедный ваш Яков умер? отчего ж он умер?

Альбер. Ей-богу, не знаю; в пятницу он был здоровешенек; вечером воротился я поздно (я был в гостях у Ремона и порядочно подпил) — Яков сказал мне что-то... я рассердился и ударил его,— помнится, по щеке — а может быть, и в висок,— однако нет: точно по щеке; Яков повалился — да уж и не встал; я лег не раздевшись, а на другой день узнаю, что мой бедный Яков — умре́.

Франц. Ай, рыцарь! видно, пощечины ваши тяжелы.

Альбер. На мне была железная рукавица...»

Барин, спьяну дающий лакею пощечину неверной рукой (даже не помнит, куда угодил) и, не раздевшись, валящийся в постель,— это и в быту пушкинской эпохи не то чтобы ridicule, а если употребить любимое словцо Пушкина, vulgar. В применении к эпохе рыцарей, вызывавшей у него прежде высокие ассоциации, это насмешка. Пародия.

Пушкин и не скрывает комизма, даже подчеркивает его построением диалога. Фраза о железной рукавице, венчающая историю о смерти бедного Якова,— это комическая разгадка. Комическая, несмотря даже на грустный смысл истории. Ведь мы неожиданно получили наипростейшее разъяснение, казалось бы, таинственной, богатырской, смертельной мощи альберовой десницы.

А главное, сама железная перчатка, наиболее эффектная деталь реквизита рыцарских трагедий, которую в решающий момент гордо бросают под ноги сопернику,— эта самая перчатка так резко переменила свое привычное назначение.

Шекспировский Отелло может использовать платок Дездемоны как улику, но он не может в него высморкаться. Соверши он этот «низкий» поступок, он станет героем иного жанра, иной поэтики.

В «маленькой трагедии» «Скупой рыцарь» постыдное перерождение Барона выражалось в следующем: швырнув перчатку, то есть совершив поступок рыцаря, он умирает, и на устах его слова о ключах, слова буржуа. Сам Барон гибнет не только физически, но и нравственно

(здесь это необходимо), однако и за перчаткой, символом рыцарства, и за ключами, символом ростовщичества, остаются их прежние, нетронутые значения.

В «Сценах» этого уже нет. Все сместилось и смешалось. Альбер снижен, почти спародирован не только своей барской пощечиной конюшему, но и тем, что так «низко», фарсово использовал традиционно «высокий» предмет, эмблему рыцарского достоинства.

Пушкин вообще не церемонится с рыцарями. Вот они заставляют Франца спеть на пиру (заставляют петь приговоренного к смерти), и Франц поет балладу «Жил на свете рыцарь бедный», которая осталась прекрасной и после того, как из легенды превратилась в балладу, после того, как Пушкин отредактировал ее для Франца, изъяв наиболее свои, пушкинские строки. Рыцари благодушествуют: «Славная песня; да она слишком заунывна. Нет ли чего повеселее?» И только когда Франц, как говорится, на потребу публике решает спеть ерническую песенку о мельнике-рогоносце, рыцари хвалят его без оговорок: «Славная песня! прекрасная песня! — ай да миннезингер!»

А чтобы мы не подумали, что эстетическая глухота не имеет отношения к глухоте нравственной, тут же следует:

«Ротенфельд. А все-таки я тебя повешу.

Рыцари. Конечно — песня песнею, а веревка веревкой. Одно другому не мешает».

Песней этих солдафонов не проймешь.

Кстати, тут снова вспоминается Чернышевский: «...не жалеем о том, что «остов произведения, представляющий сухость», не был обработан, не подвергся перекраиванию, развитию и распространению в объеме». Возможно, то, что эта превосходная реплика отдана сразу всем рыцарям, а не раздана по голосам,— результат «необработанности». Но какой отличный результат! Как рыцари падали и вставали все разом, так они произносят и эту реплику — хором. Все они, повторяю, лишь одна сюжетная единица, одна функция, лишенная своеобразия лиц,— и это: «песня песнею, а веревка веревкой» окончательно определяет характер функции как тупой, примитивной, бездуховной силы.

«Бессмысленная толпа», чернь не видела ничего противоестественного в сочетании гения и злодейства; эта, рыцарская толпа, не видит ничего противоестественного

в том, что «гений» будет награжден «злодейством». Разница невелика, а сходство огромно: духовное начало, воплощаемое поэтом, воспринимается толпой не как нечто «непостижное уму», а как органическая часть огромного бездуховного мира, подвластного толпе. Искусство обязано развлекать, в крайнем случае — учить, но «песня песнею, а веревка веревкой».

О возможности сближения двух «толп» говорит не только сама эта выразительная реплика, не только ее счастливая «необработанность», но и построение всего эпизода, даже сам факт его существования.

Невероятно, чтобы Пушкин ввел эту сценку, говоря современным языком, как вставной музыкальный номер. Невероятно и то, что она понадобилась ему лишь для того, чтобы тронуть Клотильду балладой о бедном рыцаре, умевшем так сильно любить, и заставить ее благосклоннее взглянуть на Франца. В таком случае не нужна была бы песенка про мельника. Как и всё в этой краткой и емкой драме, сценка содержит мысль, она продвигает вперед наши представления о героях — и продвигает стремительно. То, что мы здесь узнаём о рыцарях, не очень-то для них лестно. Компания непритязательных гуляк отнюдь не напоминает — ну, хотя бы героев «Скупого рыцаря».

Да и Клотильда мало похожа на романтизированную «прекрасную даму». Пушкин не сделал почти ничего, чтобы показать ее в благоприятном свете. Скорее — наоборот. Альбер выглядел барином-самодуром, а Клотильда в разговоре со служанкой Бертой являет черты вздорной провинциальной барышни, черты также довольно вульгарные: «Прошу пустяков не говорить... Или ты дура, или Франц предерзкая тварь...»

А как характеризует ее сама причина, заставившая Клотильду так «неблагозвучно» выразиться? То есть ее гнев, когда она узнаёт от Берты о влюбленности в нее Франца, о влюбленности настолько нежной и робкой, что сама она ее даже и не заметила.

Не думаю, чтобы Пушкин бесстрастно отнесся к этому оскорбленному гневу, а тем более к его примитивному барскому проявлению: «Пожалуйста, прогони своего конюшего Франца; он осмелился мне нагрубить...» Не думаю потому, что ему самому были известны терзания человека, который полюбил неровню, ту, что «выше» его; и, главное, потому, что терзания эти были воплощены им все в том же стихотворении о бедном рыцаре, полюбив-

шем ту, выше которой просто не бывает: богородицу. Полюбившем так, как любят женщин.

И мадонну — в отличие от Клотильды — эта любовь не оскорбила. Наоборот. Когда бес стал тащить душу рыцаря в свой удел, обвиняя его в богохульстве, святая дева не дала его в обиду: «Но пречистая, конечно, заступилась за него...»

Святая дева — заступилась. Земная — велела прогнать.

Я вовсе не уверен, что Пушкину непременно пришла в голову эта аналогия: ведь все, что касается именно богородицы и любви рыцаря к ней, он затушевал в стихотворении, вручая его Францу. Но важно не это. Важно, что здесь мы можем понять — благодаря другим, соседним произведениям Пушкина — его отношение к конкретной ситуации, изложенной в драме.

Правда, в последнем эпизоде «Сцен» Клотильда, взволнованная балладой Франца, все-таки «заступилась за него»: «Нельзя ли помиловать этого бедного человека?.. он уже довольно наказан и раной и страхом виселицы». И именно ее заступничество сменило виселицу на заточение, однако это обстоятельство лишь подчеркнуло уродливость феодального обычая, в котором воспитана Клотильда. Ибо, оказывается, даже добрая душа, отнюдь не чуждая человечности, забывает, в итоге античеловечного воспитания, о своей доброте и верит, что любовь со стороны низшего — грубость, а сам влюбленный — «предерзкая тварь»...

Короче говоря, конец рыцарского века, ознаменованный изобретениями пороха и печатного станка, во всех отношениях не был для Пушкина концом золотого века. И провожал его Пушкин без сожаления.

Так, стало быть, финал драмы, венчающийся «размышлениями и появлением Фауста на хвосте дьявола», должен был звучать победно?

Посмотрим. На уверенность мы и тут не имеем права. Но имеем — на догадку. Ведь Фауст не впервые возникает в творчестве Пушкина. Он герой «Сцены из Фауста» и «Набросков к замыслу о Фаусте». Он объект критических размышлений.

В статье «О драмах Байрона» (1827) Пушкин писал: «Ф а у с т есть величайшее создание поэтического духа; он служит представителем новейшей поэзии, точно как И л и а д а служит памятником классической древности».

Не случайно о Фаусте как о герое «новейшей поэзии» говорится в статье о Байроне, дважды пытавшемся подражать гётевскому созданию,— как считает Пушкин, неудачно.

За два года до этой статьи Пушкин дал свое толкование «новейшего» героя. Он написал тогда и «Сцену из Фауста» и «Наброски». И байронического в этом Фаусте оказалось куда больше, чем гётевского.

Фауст Гёте проходит через сомнения, пресыщение, цинизм, скуку к конечному выводу земной мудрости.

Пушкинский Фауст застрял на сомнениях и пресыщении. «Мне скучно, бес»,— начинается «Сцена», и выясняется, что ему всегда было скучно (у самого Фауста на этот счет, правда, есть иллюзии, но Мефистофель их легко развеивает). И будет скучно. Даже образ единственного выхода из земной скуки — смерти — есть образ все той же скуки: «И всех вас гроб, зевая, ждет». Разверстый гроб — это разверстый рот зевающей вечности.

Образ этот с мрачным сарказмом возникает и в «Набросках к замыслу о Фаусте», где смерть играет в картишки — и тоже не «из интереса», а от скуки:

«Ведь мы играем не из денег,
А только б вечность проводить!»

В Фаусте для Пушкина оказалось интересным то, что свойственно романтическому герою: тоска, вечная неудовлетворенность. Но эти свойства оцениваются уже иронически.

Это хорошо понял один из старых исследователей Пушкина: «...романтизм, как эпоха жизни, окончился для него «Сценой из Фауста» и «Евгением Онегиным».

И дальше — об «Онегине». «Маленький Фауст, терзаемый душевным гладом, он мечется от одной деятельности к другой, нигде не находя удовлетворения...»[1].

Аналогия верна, только Онегин не мечется, а вяло берется то за одно, то за другое от нечего делать:

«Один среди своих владений,
Чтоб только время проводить,
Сперва задумал наш Евгений
Порядок новый учредить».

Где-то там сверхъестественные, демонические силы играют в карты от адской скуки: «чтоб только вечность

[1] В. Розов, Пушкин и Гёте, Киев, 1908, стр. 308, 283.

проводить». Тут, на земле, в какой-то конкретной российской губернии страдают от земной скуки, проводят свое земное, смертное «время». Какое страшное, безвыходное единообразие...

Где-то там скучающий Фауст вызывает Мефистофеля, тот дает ему возможность влюбиться, испытать славу — и что же? Всё по-прежнему. Тут скучающий Онегин прибегает к доступным ему ухищрениям — и тоже все напрасно.

«Мне скучно, бес»,— это мог бы сказать Онегин, к которому является, как и к Фаусту, «бес благородный скуки тайной». «Чего мне ждать? тоска, тоска!..» — это онегинское пресыщение знакомо и Фаусту.

Конечно, Фаусту Пушкина. Не Гёте.

Да и Мефистофель у Пушкина — свой, особенный. В нем нет сатанинского, мильтоновского размаха, нет гётевского грандиозного сарказма; в «Сцене из Фауста» он дает себе неожиданную характеристику: «Я мелким бесом извивался...» А в «Набросках» продолжает самоуничижаться: «Я, как догадливый холоп», «что делать — я служу, живу, кряхчу под вечным игом. Как нянька бедная, хожу за вами — слушаю, гляжу».

Этот докучный соглядатай — Сатана? Люцифер? Вельзевул?

Нет, он просто (говоря словами Белинского) «мелкий чертенок»[1]. «Мелкий бес», говоря словами Пушкина.

Такой Мефистофель — нормальная эволюция Демона из стихотворения 1823 года. Вернее, в заметке «О стихотворении «Демон», в этой дидактической вытяжке из стихов, Пушкин уже тогда определял искусителя своей юности как «дух отрицания или сомнения» и объяснял, что намеревался изобразить «печальное влияние оного на нравственность нашего века». Но в самих стихах Демон все же был окружен романтическим ореолом, явная неприязнь сочеталась с тайной влюбленностью, и это понятно: по словам Б. Томашевского, в ту пору, «преодолевая романтический скептицизм, Пушкин не освободился еще в полной мере от романтического сознания»[2].

Проходят два года, пишется «Сцена из Фауста», и Пушкин убеждается, что дух сомнения, отрицания, скепсиса не может быть крупен. Влюбленность уходит бес-

---

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в 3-х томах, т. 3, стр. 616.

[2] Б. Томашевский, Пушкин. Книга вторая, стр. 94.

следно. Демон, некогда искушавший его самого, как Мефистофель искушал Фауста, деградирует до «мелкого беса». И трудно вообразить, чтобы еще десятью годами позже этот образ вдруг стал бы импонировать Пушкину, чье отношение к безудержному скепсису менялось лишь в сторону отвращения.

Сам образ Фауста, оседлавшего хвост черта, перешел в «Сцены» из язвительно-жутких «Набросков к замыслу о Фаусте»:

«— Где же мост? — Какой тут мост,
На вот — сядь ко мне на хвост».

Так что вряд ли появление Фауста в предполагавшемся финале «Сцен», да еще в такой малоторжественной позе знаменовало бы апофеоз, прославляло торжество разума, победу цивилизации. Эмоциональное наполнение образа тут иное.

Примерно о том же говорит и данное Пушкиным в скобках толкование появления Фауста-первопечатника: «...изобретение книгопечатания — своего рода артиллерии».

«...Эта мысль о порохе и книгопечатании — общая в те годы для передовой мысли всей Европы»,— писал Гуковский, тут же приводя цитату из Марлинского: «Первый печатный лист был уже прокламация победы просвещенных разночинцев над невеждами дворянчиками — латы распались в прах» [1].

Но дело в том, что сравнение книгопечатания с артиллерией в плане, записанном по-французски,— буквальная цитата, автора которой никак не назовешь представителем «передовой мысли». Это Антуан Ривароль (1753—1801), хорошо известный Пушкину французский писатель, роялист и беглец от революции, антидемократ, присвоивший себе титул графа, острослов и циник, натравливавший в редактируемой им газете народ на буржуазное Учредительное собрание, а буржуазию запугивавший неминуемым наступлением народа на собственность. Автор памфлетов против революции 1789 года, Ривароль, сказав свою крылатую фразу, имел в виду идеологические причины ненавистной ему революции. То есть он отнюдь не выражал в данном случае признательность тому, кто изобрел печатный станок, и тем, кто с

---

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 393.

его помощью продолжает демократизацию мысли. Вот контекст цитаты: «Почти всем обязаны свободе печати. Философы научили народ смеяться над духовенством; и духовенство было уже не в состоянии внушать уважение к королям: явный источник ослабления власти. Книгопечатание есть артиллерия мысли. Не все позволено публично говорить, но позволено все печатать, и если невозможно создать армию слушателей, возможно создать армию читателей»[1].

Парадокс «книгопечатание есть артиллерия мысли» стоит в ряду прочих «мо» Ривароля, содержащих злую иронию завзятого парадоксалиста по отношению к революции: «Революция была сделана рантье». Или: «Все революции кончаются саблей».

Вообще мысль о разрушающем действии книгопечатания далеко не всегда повторялась в России — и не только в ней — с ликующей интонацией Марлинского. Много времени спустя в «Полунощниках» Лескова умный священник сокрушенно скажет: «Ошибка сделана: намножены книжки и всякому нипочем в руки дадены». Речь не о каких-то «смущающих» книжках, речь о Священном писании,— но батюшка знает, что говорит. Ведь сколько книг, столько и толкований, столько и мыслей. Это не то, что получать одну истину на всех в определенном и недвусмысленном толковании. Так пробуждается вольномыслие, ведущее в конце концов в обществе — к революциям, в церкви — к расколам.

Фраза Ривароля может быть перетолкована и так и этак. Как же толкует ее Пушкин?

Несомненно, он помнил о политическом контексте первоисточника. Я не хочу сказать, что он послушно вкладывал в эту фразу точно такой, как у Ривароля, смысл: ему ни в коей мере не был свойствен ярый консерватизм Ривароля, да и вообще смешно подозревать Пушкина в копировании чужих мыслей. В то же время известно его отрицательное отношение к буржуазной революции 1789 года и особенно к якобинцам, разделявшееся многими его друзьями-декабристами. Да и разве слова Ривароля о философах, потешавшихся над духовенством, не напоминают нам слова самого Пушкина: «Ничто не могло быть противуположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя. Она была направлена

[1] Цит. по кн.: Б. Томашевский, Пушкин и Франция, Л., 1960, стр. 215—216.

противу господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов...»

Союз с Риваролем невозможен (в отличие от него, Пушкин заботился не об «уважении к королям» как основе порядка; я уж не говорю о том, что в данном случае Пушкин бранит философов с точки зрения их влияния на поэзию), но эта аналогия говорит, что Пушкин не мог разделить и одностороннего восторга Марлинского.

Как писал тот же Гуковский, исторические взгляды Пушкина резко отличались от «буржуазного индивидуализма» Марлинского и особенно Полевого. «Для них буржуа — высшее явление истории, для Пушкина — это страшная фигура ее, несущая разврат, гибель высокого...»[1].

Не жалея рыцарей, Пушкин, таким образом, вовсе не был склонен идеализировать и буржуазную цивилизацию.

Примерно за год до создания «Сцен» он набросал план, позже названный пушкинистами «Планом статьи о цивилизации». Вот он:

«О цивилизации.
О разделении классов.
О рабстве.

О религии.
О военном и гражданском.
О шпионаже.
О рабстве и свободе (как противовесе).
О цензуре.
О театре.
О писателях.
Об изгнании.

(О попятном движении)».

У этого плана — своя поэтика. Очень строгая.

Статьей о цивилизации эта ненаписанная статья названа, скорее всего, по первой строчке плана. Мне кажется, логичнее допустить, что эта статья несколько об ином: о свободе личности, о ее правах (любопытно, что годом позже Пушкин набрасывает еще один план — план статьи о правах писателя; частное решение того же вопроса. Решение, так сказать, узкоспециальное).

---

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 324.

«Цивилизация» присутствует в плане, на мой взгляд, не столько как общая тема, сколько как отправная точка размышления. «Цивилизация» ударила по разделению классов» и должна была уничтожить «рабство», освободить личность. Но — не освободила. Содержание средней части плана содержит перечень новейших уз и карательных мер: «шпионаж», «цензура», «изгнание». Заключительная часть плана — «попятное движение», то есть, по-видимому, провал надежды на цивилизацию в этом смысле. На место старому закабалению личности пришло новое.

Внутренняя тема плана — несвобода. Она звучит и в единственной антитезе, которая есть в пушкинском плане, в единственном сталкивании понятий, высекающем искру мысли: «О рабстве и свободе (как противовесе)».

О том, что план следует читать именно так, говорит и пушкинская статья «Джон Теннер» (1836). Все тот же вопрос — о цивилизации, которая отнюдь не сняла проблемы рабства — поставлен здесь прямо. Сочувственно излагая книгу Токвиля «О демократии в Америке», Пушкин пишет:

«С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Всё благородное, бескорыстное, все возвышающее душу человеческую — подавленное неумолимым эгоизмом и страстию к довольству (comfort); большинство, нагло притесняющее общество; рабство негров посреди образованности и свободы; родословные гонения в народе, не имеющем дворянства; со стороны избирателей алчность и зависть; со стороны управляющих робость и подобострастие...»

Разочарование Пушкина в цивилизации и буржуазной демократии, оплотом и символом которых была Северная Америка, велико и необратимо. В последние годы жизни оно задевает и ранит его душу, проявляясь в статьях, драмах, лирике.

«Недорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова»,—

так начинается стихотворение «Из Пиндемонти», и сразу же следует перечисление тех лжеправ, которые дает личности современное общество. А поэту нужно одно-единственное право — «покой и воля», свобода. «Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а твор-

ческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю,— тайную свободу» (Блок) [1].

Эта тема — «тайной свободы» и явной несвободы — стала темой и «Сцен из рыцарских времен», обнаруживающих в себе обилие «главных мыслей» позднего Пушкина, почти предельное самовыражение его.

Чтобы быть готовым к пониманию этого, нам надо углубиться в иные произведения Пушкина того же периода, посвященные теме внутренней свободы, теме, которая заставляет его все оценивать с ее точки зрения, а многое и переоценивать. Вплоть до свержения недавних кумиров.

Смолоду Пушкин, как известно, почитал Вольтера. По воспоминаниям Катенина, нельзя было сказать ему лучшего комплимента, как сравнить с автором «Орлеанской девственницы». Пушкин польщенно и радостно хохотал, когда Катенин, каламбуря, именовал его: un monsieur à rouer. Молодое пушкинское сердце тешилось и сопоставлением со стариком «Аруэтом» и буквальным смыслом каламбура: «повеса, волокита».

В 30-е годы — все иначе. В 1834 году Пушкин скажет о «Девственнице», которой прежде восхищался и даже начинал переводить: «...циническая поэма, где все высокие чувства, драгоценные человечеству, были принесены в жертву демону смеха и иронии...»

А ее автора — через два года, в статье «Вольтер» — осудит решительно и безжалостно:

«Вольтер, во все течение долгой своей жизни, никогда не умел сохранить своего собственного достоинства... Он не имел самоуважения и не чувствовал необходимости в уважении людей. Что влекло его в Берлин? Зачем ему было променивать свою независимость на своенравные милости государя, ему чуждого, не имевшего никакого права его к тому принудить?..»

Эта неприязнь, как и упреки в «искательстве», коснутся всех французских просветителей.

Вяземский вспоминал в письме к Бартеневу:

«Помню, как холера начала уже спадать, зимою Пушкин приехал к нам в Остафьево. Я прочел ему несколько глав труда своего (о Фонвизине.— *Ст. Р.*). Главою о театре был он очень доволен. Но бранил меня за то, что я излишне хвалю французских энциклопедистов...

---

[1] Александр Блок, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 6, стр. 167.

Пушкин сердился на то, что я сердился на Фонвизина...»[1].

Что касается Вяземского, то он сердился на Фонвизина с полным основанием — ведь тот и в самом деле ругательски ругал парижских просветителей без разбора. По словам Вяземского, «Даламберта, Дидерота, Мармонтеля описывал он шарлатанами, обманывающими народ за деньги, побродягами, *таскающимися по передним вельмож для испрашивания милостыни...»*.

Слова эти в рукописи Вяземского подчеркнуты Пушкиным. А на полях им поставлено нотабене. Притом, как не сомневаются исследователи, «подчеркнутое место служило одним из опорных пунктов в возражениях Пушкина Вяземскому»[2].

Вяземский толково объясняет: «Даламберт: Фон-В(изин) оклеветал его. Искательства его и других энциклопедистов были не подлость, а политические домогательства: им нужен был союз дворов и вельмож, чтобы утвердить свое положение: тем более, что во Франции они угрожаемы были правительством. Даламберту верно нужны были не деньги»[3].

А Пушкин, напротив, весьма нелогично пишет на полях работы Вяземского, критикующего грубый отзыв Фонвизина даже о наружности Даламбера: «Отзыв очень любопытный и вовсе не оскорбительный.— Даламб и Кондорсет имели *подленькую* наружность. Первый был известен своим буфонством»

Конечно, умница Вяземский прав.

Почему же так явно, так пристрастно не прав мудрец Пушкин?

Что касается его перемены к Вольтеру, то тут, по справедливому мнению М. Н. Розанова[4], могла сыграть свою роль такая же перемена Альфреда Мюссе, которого Пушкин ценил едва ли не больше всех французских поэтов. В поэме «Ролла» Мюссе прямо обвинял Вольтера, бывшего прежде и его кумиром, в нравственном падении героя поэмы. Характер обвинений был более чем недвусмысленным:

---

[1] «Пушкин-критик», М., Гослитиздат, 1950, стр. 572.

[2] «Новонайденный автограф Пушкина», М.—Л., «Наука», 1968, стр. 37, 86.

[3] П. А. Вяземский, Записные книжки (1813—1848), М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 113.

[4] М. Н. Розанов, Об источниках стихотворения Пушкина «Из Пиндемонте».— «Пушкин». Сборник второй, М., 1930, стр. 121.

«Вольтер! спокойно ли ты спишь в своей могиле?
Ты улыбаешься ль, смотря на подвиг свой?
Ведь век твой молод был и были не по силе
Ему твой злой сарказм и гений адский твой.
Но нами понят ты. На нас все пало зданье,
Которое рука воздвигнула твоя...»

И далее:

«И что ж? — пускай теперь свободны мысль с умом
И предрассудков нет, и пало лицемерье:
Но под дыханием холодного неверья
Свет добродетели тускнеет; предков кровь
Уже не ценится их развращенным внуком,
И вожделением зовут уже любовь,
А все прекрасное: пустым бесплодным звуком...»

(Перевод *Н. Грекова)*

Вспомним пушкинское: «...циническая поэма, где все высокие чувства... принесены в жертву демону смеха и иронии».

Конечно, Пушкин не просто следовал Мюссе, хотя влияние и не исключено. Совпадение их перелома в отношении к былому идолу было совпадением их зрелой неприязни к безоглядному скепсису, к вселенскому сарказму, к «холодному неверью»; удобным символом всего этого показался в ту пору Вольтер. Реакция на крайности «вольтерьянства» была не столько индивидуальной, сколько общей.

Но был у Пушкина к Вольтеру и свой счет. Не общий.

Пушкин не ограничился статьей «Вольтер». В январе 1837 года, почти накануне дуэли, он, словно мстя Вольтеру за что-то, пишет, по выражению А. И. Тургенева, «пастиш» — мистификацию, подделку, неблаговидным героем которой снова оказывается автор «Девственницы».

Называется эта статья «Последний из свойственников Иоанны д'Арк» и рассказывает историю — абсолютно вымышленную — о том, как некий господин Дюлис, дальний родственник Жанны, в 1767 году прочел «Орлеанскую девственницу» и, оскорбившись за честь рода, послал Вольтеру вызов на дуэль. Вольтер испугался скандала, «а может быть, — едко добавляет Пушкин, — и шпаги щекотливого дворянина» и поспешил отречься от

авторства собственной поэмы. Тем дело и кончилось, а придуманный Пушкиным английский журналист, прокомментировав эту историю, целиком встал на сторону Дюлиса с его понятием о чести и напал на Вольтера, который «сатаническим дыханием раздувает искры, тлевшие в пепле мученического костра, и, как пьяный дикарь, пляшет около своего потешного огня».

Кстати, выражение «пьяный дикарь», некогда сказанное Вольтером о Шекспире, как видим, остроумно возвращено ему, по воле Пушкина, Шекспировым соотечественником.

В самое последнее время внимание сразу нескольких исследователей[1] было привлечено этим «пастишем», который прежде казался загадочным; было замечено, что ситуация, вымышленная Пушкиным, на редкость напоминает ситуацию, в которой он сам находился в эти дни. История Дюлиса и Вольтера, по словам Д. Благого, «не что иное, как пародийное переиначивание действительных событий пушкинской преддуэльной истории»[2].

Может, даже не такое уж и пародийное. Вольтер — даже в изображении пушкинского «пастиша» — отнюдь не карикатура по сравнению с Дантесом и Геккереном; да и вообще все было точно так: Пушкин, как и Дюлис, пытался защитить честь семьи; Дантес, как Вольтер, сумел уйти от дуэли; пасквили гуляли в гостиных, и общественное мнение (даже, казалось бы, дружественное или по крайней мере не враждебное) со смешками следило за отчаянным положением оскорбленного поэта.

Так что явно автобиографически звучат заключительные строки «пастиша»:

«Никто не вздумал заступиться за честь своего отечества; и вызов доброго и честного Дюлиса, если бы стал тогда известен, возбудил бы неистощимый хохот не только в философических гостиных барона д'Ольбаха и M-me Jeoffrin, но и в старинных замках потомков Лагира и Латримулья. Жалкий век! жалкий народ!»

«Ужасный век, ужасные сердца!» — так аттестовал наступление нового, «железного» века Герцог, персонаж «Скупого рыцаря». Перекличка слишком явная, чтобы

---

[1] Об этом говорил в своем неопубликованном выступлении историк С. Ланда; писал в цитируемой далее статье Д. Благой; этого касался и Я. Гордин в документальной повести «Годы борьбы» («Звезда», 1974, № 6).

[2] Д. Благой, «Главою непокорной...» — «Новый мир», 1974, № 6, стр. 243.

быть случайной. В обоих случаях Пушкин — хотя бы и опосредствованно — выражал свое отношение к буржуазной цивилизации и к тем, кто символизировал для него ее пафос. Но в данном случае пушкинский гнев, прозвучавший в «пастише», имел особенно личный смысл.

Не может быть, чтобы в такие дни, сочиняя свою мистификацию, Пушкин не думал о собственном положении. Вопрос личной чести сейчас был для него в особенности неотложным, больным. Понятна и злость его по отношению к Вольтеру и Гольбаху — ведь просветители высмеивали самое понятие дворянской чести. Очевидно и согласие с «английским» комментарием, тем более что одна его фраза прямо совпадает с текстом статьи «О ничтожестве литературы русской». Вот «пастиш»: «Раз в жизни случилось ему (Вольтеру.— *Ст. Р.*) быть истинно поэтом, и вот на что употребляет он вдохновение!» Статья: «Наконец и он, однажды в своей жизни, становится поэтом, когда весь его разрушительный гений со всею свободою излился в цинической поэме...»

Но автобиографичность статьи о свойственнике Иоанны д'Арк глубже и сложнее схожести ситуаций.

Мог ли Пушкин «не заметить», что с мистификацией совпадает еще одно событие его жизни — отказ от авторства собственной поэмы «Гавриилиада»? Ведь и он (во всяком случае, сначала) категорически отрицал причастность к опасной поэме, поносил ее и даже сваливал вину на другого, хотя бы и на покойника.

1 сентября 1828 года он писал Вяземскому, явно рассчитывая на то, что письма его поступают в Третье отделение:

«Мне навязалась на шею преглупая шутка. До правительства дошла наконец «Гавриилиада»; приписывают ее мне; донесли на меня, и я, вероятно, отвечу за чужие проказы, если кн. Дмитрий Горчаков не явится с того света отстаивать права на свою собственность».

Этот момент в «пастише» просто не мог не быть автобиографическим, и совершенно прав Б. Томашевский, заметивший, что Пушкину, отказывавшемуся от своего произведения, пришлось «стать в положение Вольтера, отрекавшегося от «Орлеанской девственницы», а так как «Гавриилиада» кое в чем являлась поэмой «вольтерьянской» и, в частности, имела точки соприкосновения с той же «Орлеанской девственницей», то Пушкин эту аналогию ощущал очень остро». Томашевский добавляет, что

свою мистификацию Пушкин написал, «вероятно, под влиянием этого сближения судьбы Вольтера с собственной судьбой» [1],— хотя и не ищет причины, по которой «пастиш» вышел таким злым.

Можно добавить, что «Гавриилиада» не просто имеет «точки соприкосновения» с поэмой Вольтера: она ведь тоже — издевательское сочинение о святой деве, а главное, она — отзвук насмешливого просветительства, порождение «безбожной» традиции французской пародийной поэзии, Парни и Вольтера, и ее Пушкин вполне мог породнить с тем, с чем породнил юношеского «Бову»: «Отыскал я книжку славную, золотую, незабвенную, катехизис остроумия, словом: Жанну Орлеанскую... О Вольтер! о муж единственный!.. будь теперь моею музою!» Так что одними тут были и традиция, и побуждения автора, и — в некотором смысле — тема, и теперь, в пору переоценок, когда Пушкин иначе смотрел и на Просвещение, и на Вольтера, и на традицию, аналогия «Гавриилиады» с «Орлеанской девственницей» была для него особенно прочной.

К тому же сходны были не только две «безбожные» поэмы, не только факты отречения от них — описанный в «пастише» и бывший на самом деле,— но и обстоятельства отречения.

«Европа наводнена печатными глупостями, которые публика великодушно мне приписывает»,— якобы лицемерит Вольтер в письме к Дюлису. А в черновом варианте автобиографического «Отрывка» (1830) Пушкин писал:

«Но главною неприятностию почитал мой приятель приписывание множества чужих сочинений, как-то: эпитафия попу покойного Курганова, четверостишие о женитьбе, в коем так остроумно сказано, что коли хочешь быть умен, учись, а коль хочешь быть в аду, женись, стихи на брак, достойные пера Ивана Семеновича Баркова, начитавшегося Ламартина. Беспристрастные наши журналисты, которые обыкновенно не умеют отличить стихов Нахимова от стихов Баркова, укоряли его в безнравственности, отдавая полную справедливость их поэтическому достоинству и остроте».

И это не частность, не мимолетное неудовольствие Пушкина. Это его постоянная беда, напоминавшая о себе с удивительной неотвязностью:

---

[1] Б. В. Томашевский, Пушкин и Франция, стр. 127.

«Ваше величество, вспомните, что всякое слово вольное, всякое сочинение противузаконное приписывают мне так, как всякие остроумные вымыслы князю Цицианову».

Это — из так называемого «Воображаемого разговора с Александром I» (конец 1824 года).

А это — из письма к Вяземскому, посланного 10 июля 1826 года:

«Все возмутительные рукописи ходили под моим именем, как все похабные ходят под именем Баркова».

Вот дневниковые записи уже 1834 года. 10 мая Пушкин заносит в дневник:

«Я вообразил, что дело идет о скверных стихах, исполненных отвратительного похабства и которые публика благосклонно и милостиво приписывала мне».

А 19 июня, приведя в дневнике чью-то насмешливую эпитафию графу Кочубею, прибавляет:

«Согласен; но эпиграмму припишут мне, и правительство опять на меня надуется».

1824, 1826, 1830, 1834... Все эти годы одна и та же мысль преследовала Пушкина, и мудрено вообразить, чтобы в 1837-м он, приписав ее Вольтеру, мог не думать о себе самом.

Сравнение собственного положения с вольтеровским вообще было у него постоянным.

Еще в статье «Вольтер» мелькнули строки о «шутовском кафтане», который король Фридрих надел «на первого из французских поэтов». По словам того же Томашевского, «отношения Вольтера к Фридриху Пушкиным воспринимались на фоне его личного ложного положения при дворе»[1]. Конечно, это так: хорошо известно, как относился Пушкин к своему камер-юнкерскому мундиру. А разве не проглядывала его личная боль в уже цитированных строчках той же статьи: «Зачем ему было променивать свою независимость на своенравные милости государя, ему чуждого, не имевшего никакого права его к тому принудить?..»

Ведь самому-то Пушкину приходилось иметь дело с государем, которому, в отличие от прусского Фридриха, ничего не стоило «принудить» его к камер-юнкерству.

То, что унижения Вольтера перед коронованными благодетелями Пушкин примерял к себе, к своему уни-

---

[1] Б. В. Томашевский, Пушкин и Франция, стр. 129.

зительному положению, известно и из воспоминаний. В бартеневских записях бесед с Павлом Воиновичем Нащокиным есть такая:

«Многие его (Пушкина) обвиняли в том, будто он домогался камер-юнкерства. Говоря об этом, он сказал Нащокину, что мог ли он добиваться, когда три года до этого сам Бенкендорф предлагал ему камергера, желая его ближе иметь к себе, но он отказался, заметив: «Вы хотите, чтоб меня также упрекали, как Вольтера!»[1]

Но если так, то как же мог Пушкин сочинить столь жестокую историю о человеке, положение которого понимал и чувствовал? Уж ему ли было не знать, как тяжело бывает оклеветанному,— ведь и на него, по воспоминаниям Шевырева, начали даже взводить «обвинения в ласкательстве, наушничестве и шпионстве перед государем»[2]. И ему ли не была известна история о том, как высмеянный Вольтером кавалер де Роан приказал своим лакеям побить поэта палками, как Вольтер вызвал кавалера на дуэль и как ему не дали отомстить струсившему де Роану и даже засадили в Бастилию за попытку отстоять свою честь? Ему ли, Пушкину, который от одного только слуха, будто его высекли в тайной канцелярии, пришел в такое отчаяние, что всерьез помышлял о самоубийстве?

Право, странная жестокость: изобразить трусом, уклоняющимся от дуэли, того, кому власти не позволяют выйти на поединок. И странное отрицание смелости Вольтера, благодаря которой, по словам советского исследователя, «имя писателя стало почетным. Правда, не исчезла клевета на писателей, но никто уже не смел бить их палками»[3].

Кажется, пушкинский историзм на этот раз удивительным образом изменил ему. Он не хочет считаться с теми обстоятельствами существования и борьбы просветителей, которые были ему известны не хуже, чем Вяземскому,— ведь он же сам говорил когда-то о преимуществе положения русских писателей перед европейскими: «Иностранцы нам изумляются... У нас писатели взяты из высшего класса общества... Мы не хотим быть по-

---

[1] П. И. Бартенев, Рассказы о Пушкине, стр. 43.

[2] «А. С. Пушкин в воспоминаниях современников», т. 2, М., «Художественная литература», 1974, стр. 39.

[3] И. И. Сиволап, Вольтер о гражданском долге писателя.— Сб. «Век Просвещения», Москва — Париж, «Наука», 1970, стр. 241.

кровительствуемы равными». Он упрямо выдает беду Вольтера исключительно за его вину.

Предпримем еще одну попытку объяснить эти странности: быть может, дело в легковерии Пушкина, перед которым кто-то очернил Вольтера?

Нет, в таких случаях Пушкин не бывал ни легковерным, ни небрежным. В то, что Сальери — убийца Моцарта, он искренне верил, и если бы допускал обратное, то, вероятно, печально глядел бы на будущее своей «маленькой трагедии»,— не менее печально, чем глядел на него Катенин, считавший, что историческая неточность Пушкина сводит на нет все достоинства «Моцарта и Сальери». Во всяком случае, в письме к Лажечникову (3 ноября 1835 года) Пушкин писал:

«Может быть, в художественном отношении *Ледяной дом* и выше *Последнего Новика,* но истина историческая в нем не соблюдена, и это со временем, когда дело Волынского будет обнародовано, конечно, повредит Вашему созданию...»

Да, он стоял за историческую точность. Он дорожил ею. Он защищал от клеветы Барклая. В том же письме к Лажечникову он горячо вступался за репутацию Тредиаковского (над которым обычно, вслед за другими, не прочь был посмеяться), посаженного Волынским на хлеб и воду за попытку отстоять свою независимость.

Отчего же, отдавая должное Тредиаковскому, он так несправедлив к Вольтеру?

Вот отчего. Есть один человек, к которому поэт бывает безгранично, безжалостно и — может показаться — безрассудно — жесток. Этот человек — он сам. Вспоминая всю жизнь Пушкина, мы сможем припомнить мало поступков, которых он мог бы стыдиться,— даже если, пренебрегая историчностью, решимся быть к нему строги с точки зрения современных нам норм морали. Напротив, мы будем восхищаться его нравственной устойчивостью перед тяжелейшими обстоятельствами, его смелостью, благородством, неколебимым чувством чести.

А он скажет:

«И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю...»

Не с грустью, не с отчаянием,— с отвращением.

«Ты сам свой высший суд»,— говорит Пушкин поэту, призывая его пренебрегать мнениями черни, и это вовсе не попытка уйти от суда. Напротив! Это решимость об-

речь себя на суд действительно высший и суровейший: «Всех строже оценить умеешь ты свой труд».

Эта нравственная традиция русской литературы, ее чрезвычайная совестливость общеизвестна. Но и она — как многое-многое иное — начиналась с Пушкина. Он первым с такой силой и ясностью осознал нравственный долг поэта. Долг постоянный, тяжкий и необходимый; напоминающий о себе даже тогда, когда измученный Пушкин мечтает о покое, о побеге.

Тема «горацианского» побега в частную жизнь — одна из старинных в русской поэзии. Свободу от общества, от его законов воспевали еще Кантемир и Тредиаковский. А незадолго перед Пушкиным один из его учителей, Карамзин, мечтал о «тихом крове» «за мрачной сению лесов», где он мог бы «гнушаться издали пороком и ясным терпеливым оком взирать на горе, вихрь сует». Этот побег был и признанием бессилия и самоутешением:

«Пусть громы небо сотрясают,
Злодеи слабых угнетают,
Безумцы хвалят разум свой!
Мой друг! не мы тому виной».

Но вот замышляет свой побег «в обитель дальную трудов и чистых нег» Пушкин — и оказывается, что рождает эту мечту жажда обрести личное достоинство, «тайную свободу».

Его безмерная усталость, так пронзительно выраженная в этом стихотворении, не убила в нем мечту о творческой свободе, то есть о полноте счастья и борьбы. Недаром в строке: «На свете счастья нет, но есть покой и воля» рядом с «покоем» — «воля», то, без чего сам желанный покой не нужен.

Покой ради воли, ради внутренней свободы от царя, от Бенкендорфа, от черни («зависеть от царя, зависеть от народа, не все ли нам равно?») — вот что нужно Пушкину. Покой ради непокоя.

«Побег» Пушкина не уводит поэта от своего назначения, но должен дать возможность осуществить его с наибольшей полнотой.

Если подарить истинному поэту покой и волю, он, как добровольный кандальник, прикует себя к тачке своего долга. И будет находить в этом изнеможение и счастье. В парадоксальном стремлении к независимости ради зависимости, мне кажется, состоит особенность понимания русской литературой своего назначения.

Особенность, раньше всех выраженная Пушкиным.

Д. Благой, разгадывая личный смысл «Последнего из свойственников Иоанны д'Арк», заключал:

«Проводя скрытые аналогии между собой и Вольтером, Пушкин по всем пунктам противопоставляет себя ему»[1].

Не думаю, чтоб это было так. Даже уверен: так быть не могло. И не было. Пушкин жесток и пристрастен (до явной несправедливости — да что там, будем откровенны: до клеветы!) к Вольтеру, далеко не всегда умевшему отстаивать свое достоинство,— и это только потому, что таким образом он был жесток по отношению к самому себе. Сводил счеты с самим собой. Ему нет дела до скидок на исторические условия просветителей, точно так же, как он не хочет скидок на свои обстоятельства. Противоречия энциклопедистов он мучительно чувствует — и ищет! — в собственной душе. Прощаясь с былыми увлечениями, с Вольтером, не соглашаясь извинять его за то, что он «не имел самоуважения», Пушкин в то же время не сбрасывает прошлое, как отмершую кожу, он отдирает от себя Вольтера «с мясом», с живой, кровоточащей плотью.

Вот в чем причина двуплановости биографических совпадений в «Последнем свойственнике». Пушкин судит Вольтера и судит в себе то, что сближало его с Вольтером.

И вот в чем причина странной жестокости к былому кумиру: он судит Вольтера, как судил бы самого себя.

Он оправдывается перед самим собой, доказывая, что он не искал милостей царя, а Вольтер искал,— и в то же время ему не нужны оправдания. Он хочет не иметь с Вольтером ничего общего — и подчеркивает эту общность.

Таково внутреннее состояние позднего Пушкина; состояние, от которого мы просто не можем оторвать «Сцены из рыцарских времен». В эту пору Пушкин не писал безделок и говорил только о главном. На другое у него уже не было времени.

Как мы видели, в статьях «Вольтер» и «Последний свойственник», в этой лирической публицистике сказались сложность переживаний Пушкина, его трагический самоанализ, заставляющий подумать о том,

---

[1] Д. Благой, «Главою непокорной...» — «Новый мир», 1974, № 6, стр. 242.

что вскоре в русской литературе явится Достоевский. Сама «запутанность» поэтики статей, многослойность их намеков — отражение этой сложности, этого состояния, из которого Пушкин не видит для себя выхода.

В лирических стихотворениях, посвященных все той же несвободе, все той же тоске о независимости, Пушкин как будто намечает выход. Но какой? «Обитель дальная»? Или, как конкретизирует Пушкин в плане этого стихотворения, оставшегося, как и многое, незаконченным: «О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню...»? Или — как в стихотворении «Из Пиндемонти»:

«По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
Вот счастье! вот права...»

Но это — сугубо личный выход. Так может спастись, в крайнем случае, поэт Пушкин, которому дано избранное счастье улетать на крыльях вдохновения. Или семьянин Пушкин, у которого на худой конец есть Болдино или Полотняный Завод...

Но мало того, что и для него этот выход иллюзорен, чего сам Пушкин не мог не сознавать. Он еще и слишком *личный*, чтобы удовлетворить его совесть поэта, обнимающую весь мир, и его ум, постигающий общие закономерности.

«На свете счастья нет, но есть покой и воля» — вот надежда самого Пушкина. Для его героя Онегина и такой надежды нет:

«Я думал: вольность и покой
Замена счастью. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан».

Тут нет противоречия. Пушкин, в отличие от Онегина, поэт, гений. Для него все-таки возможен выход — в поэзию. У Онегина этого выхода нет.

И вот Пушкин хочет знать, есть ли в условиях цивилизованного рабства выход «вообще» для личности «вообще». Поэт хочет знать истину во всемирном масштабе.

Для этого он пишет «Сцены из рыцарских времен». Пишет драму из эпохи средневековья, из эпохи детства нынешней цивилизации, когда все закономерности исто-

рии были еще обнажены и отчетливы. Пишет, в отличие от «Русалки», на европейском материале, ибо на Западе цивилизация шла наиболее мерной поступью, в то время как крепостническая Россия создавала ее слишком «национальный» вариант. Пишет сказку, мыслящую крупными, обобщенными, вечными категориями.

Он снова ищет выход. В пределах мировой истории.

* * *

В пределах драмы его ищет Франц, которому Пушкин доверил не только один из своих поэтических шедевров, «Жил на свете рыцарь бедный», но и свои сокровенные размышления:

«Вот наш домик... Зачем было мне оставлять его для гордого замка? Здесь я был хозяин, а там — слуга... и для чего?.. для гордых взоров наглой благородной девицы. Я переносил унижения, я унизился в глазах моих — я сделался слугою того, кто был моим товарищем, я привык сносить детские обиды глупого, избалованного повесы... я не примечал ничего... Я, который не хотел зависеть от отца,— я стал зависим от чужого...»

«Плотность» пушкинского самовыражения в этом крохотном монологе удивительна.

«Я унизился в глазах моих...» — жестоко корит себя Франц; а Пушкин чуть ли не больше всего упрекал Вольтера в том, что тот «не имел самоуважения».

«Я сделался слугою того, кто был моим товарищем...». Жизнь все время толкала Пушкина к тому, чтобы он признал естественным унижение перед равными ему,— и он не мог с этим примириться: «Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или с одою, а тот является с требованием на уважение...»

Наконец, «я, который не хотел зависеть от отца,— я стал зависим от чужого...».

8 июня 1834 года Пушкин в письме к Наталье Николаевне горько размышлял:

«Зависимость жизни семейственной делает человека более нравственным. Зависимость, которую налагаем на себя из честолюбия или из нужды, унижает нас. Теперь они смотрят на меня как на холопа, с которым можно им поступать как им угодно. Опала легче презрения. Я, как Ломоносов, не хочу быть шутом ниже у господа бога».

Франца мучит то, что мучило Пушкина. И его сюжетная роль в драме связана именно с этими уязвленными размышлениями.

История Франца — не любовная история.

Правда, уже в конце его первого большого монолога «Черт побери наше состояние!», где он со страстью говорит о преимуществах рыцаря перед мещанином, имя Клотильды произносится дважды:

«Однако что это сказал монах? Турнир в* и туда едет барон — ах, боже мой! там будет и Клотильда... и никогда не подыму я пыли на турнире, никогда герольды не возгласят моего имени, презренного мещанского имени, никогда Клотильда не ахнет...»

И дальше Клотильда тоже играет роль в его судьбе.

Но странное дело: играет как-то параллельно, дополнительно, попутно. Взять хотя бы момент изгнания Франца из замка. Изгнания требует Клотильда, разгневанная, что Франц посмел в нее влюбиться, но ее требование не имеет сюжетного значения. Альбер уже выгнал Франца за попытку отстоять свое достоинство, за нежелание быть лакеем. С точки зрения сюжета (и того, кто строит его,— с точки зрения Пушкина) это более серьезный проступок.

Да и монолог «Черт побери наше состояние!» — как он построен? Он и начинается с проклятия *«нашему»* состоянию и заканчивается горестным признанием, что рыцари презирают *«нас»*. Не «моему» и не «меня». Это монолог не любви, а возмущения. И только когда Франц выскажет нам все о превосходстве рыцаря перед купцом, только тогда он спохватится (именно спохватится): «Однако что это сказал монах?» — и тут-то он вспомнит наконец о Клотильде. Вспомнит, что никогда она не взволнуется за него на турнире; вспомнит в связи с турниром и наряду с трубами герольдов, которые никогда не возгласят его имени. То есть в связи и наряду со всем, что доступно рыцарю и недоступно мещанину.

Пушкин не рвет со сказочными законами. Он остается в рамках традиционного сюжета, предполагающего недоступную невесту, красавицу из замка. Но он отводит этой любви откровенно попутную роль.

Сказка всегда ограничивается одной-единственной, ведущей, сюжетно функциональной чертой героя, определяемой его целью: поисками жар-птицы, или невесты, или богатства.

Сюжетная функциональность Франца определяется не

поисками невесты. Он ищет достоинства, уважения, права считаться человеком чести. Он уязвлен неполноценностью своего положения, для него идеал — положение свободного, независимого рыцаря, в чести которого никто не смеет усомниться («рыцарь — он волен как сокол... он идет прямо и гордо, он скажет слово, ему верят...»). И любовь к Клотильде — или, вернее, желание добиться ее любви — это лишь порождение его комплекса, это входит в его стремление к самоутверждению.

Все это тем более очевидно, что у Франца нет никаких оснований рассчитывать на взаимность Клотильды.

Конечно, мотивирование надежд Франца просто не входит в замысел Пушкина. Оно вне поэтики «Сцен». Пушкин не мотивирует чувства Франца к Клотильде, как не мотивировал он его «товарищества» с Альбером. Но, мне кажется, само отсутствие мотивировок неожиданно сделало Франца открытием одного из характернейших типов русской литературы. Или хотя бы предвестием открытия.

Я имею в виду тип, психологический комплекс которого позже был подытожен в гениальном восьмистишии третьестепенного поэта Петра Вейнберга:

«Он был титулярный советник,
Она — генеральская дочь;
Он скромно в любви объяснился,
Она прогнала его прочь.
Пошел титулярный советник
И пьянствовал с горя всю ночь,
И в винном тумане носилась
Пред ним генеральская дочь».

Быть может, сама обобщающая сила этих шутливых строк невольно была рождена упрощенностью мышления Вейнберга, которая освободила его от необходимости психологизировать, подробно объяснять всю жалкость бедняги титулярного, конкретизировать житейскую ситуацию, в которой, как говорят, оказался сам стихотворец. Так или иначе, восьмистишие — точнейший диагноз социального заболевания. Здесь определен «пунктик» мелкой сошки, угнетенной своим состоянием. Ведь, может быть, у титулярного нос угреватый. Может, он — дурак-дураком. Почему, черт возьми, девушка должна была ответить на его любовь? Из сострадания к меньшому брату? Но в мозгу у него одно: ты титулярный, она — генеральская дочь, оттого тебе и отказано.

Разница положений между ними — пружина для болезненного самоутверждения.

Притом ведь болезненность эта происходит не от абсолютно-униженного положения, но от относительно-униженного. Тут то самоощущение героев Достоевского, о котором говорилось в предыдущей главе; не столько « я унижен!», сколько «я унижен, в то время, как другие возвышены!». Ведь чин титулярного советника (чин девятого класса, по армейской шкале — штабс-капитан) не так уж и низок. Пушкин, во всяком случае, получил его только в 1832 году. И выше — не пошел. Но зато велика разница между девятым классом и четвертым, третьим и, тем более, вторым — ступенями, на которых расположились генералы, от генерал-майора до «полного». Вот что нестерпимо!

Уже не простодушная формула, а гениальное психологическое исследование этого заболевания дано в гоголевских «Записках сумасшедшего», вероятно, повлиявших на Вейнберга. Ничтожный Поприщин тоже влюбляется в дочь генерала, и тут уж до отчетливости ясно, что эта мнимая любовь (и уверенность в мнимой взаимности) — лишь звено в гигантской цепи самоутверждения, вплоть до возведения себя в титул испанского короля. Мания величия — почти всегда результат сознания собственной ничтожности.

«Комплекс титулярного советника» не был придуман литературой, она углядела его в действительности. В «Записках из мертвого дома» Достоевский рассказывает о реальном заключенном, безумном, который уверился в любви к нему (опять!) дочери полковника. Ему предстояло стерпеть две тысячи розог, и вот в его затуманенном мозгу вспыхнула уверенность в этой любви, рожденная надеждой, что полковничья дочка как-нибудь вызволит его из беды.

«Странно, что мог сделать страх наказания с этой робкой душой»,— комментирует Достоевский, определяя не только диагноз, но и причины заболевания.

«Страх наказания» — это самоощущение человека несвободного, зависимого, неспособного решать свою судьбу, лишенного права выбора ее.

Аналогия пушкинского Франца с героями Гоголя и Достоевского не случайна; угаданный Пушкиным «комплекс титулярного советника», комплекс общественной неполноценности рос и становился все очевиднее вместе с развитием буржуазной цивилизации, с развитием но-

вой несвободы, в которую ввергалась личность. Особенно резко проявился этот комплекс в русской литературе, в стране, где, с одной стороны, охраняло свои классовые барьеры дворянское самодержавное государство, а с другой — устанавливал многократную зависимость людей, многоступенчатую их подчиненность друг другу буржуазный прогресс.

Все эти герои — порождение авторских размышлений о несвободе.

Но, в отличие от Гоголя или Достоевского, Пушкин пересадил реальные, собственные размышления и переживания на условно-историческую почву. И судьбу того, кто выражает эти размышления, судьбу Франца решает сказочный сюжет.

Решает — неутешительно.

В развитии сюжета есть некая равномерная колебательность. Каждое действие рождает противодействие.

«Из беды и противодействия создается сюжет»,— как помним, писал В. Пропп. То есть на каждую беду есть управа, ответ, преодоление. Здесь наоборот: сама беда служит ответом на всякое действие героя.

Сперва Франц, согласно традиционному сказочному началу, покидает родной дом. И попадает в замок. Желания его начинают сбываться.

Но нет, не сбылись. Следует разрыв с Альбером, и Франц возвращается к исходной точке.

Впрочем, тут-то и тонкость. Не к исходной, а еще дальше назад. Ведь за это время умер Мартын, и место его занял Карл, почти пародия на него. То есть, пока блудный сын странствовал, произошла деградация его родной среды, деградация сословия.

Франц снова упрямо начинает разбег. Его не признали в замке равным — что ж, он войдет в него силой. Он подбивает вассалов на бунт, и вот он снова в замке. Ситуация возвращения повторяется, но это опять «повторение с ухудшением». Ибо вернуться-то Франц сумел только в замковую башню, в тюрьму.

Происходит возрастание беды и возрастание неудовлетворенности.

Причем в беду героя ввергают его лучшие качества. Все те же — чувство достоинства, чувство чести. Именно они принуждают Франца сделать попытку возвращения в родной дом. Они заставляют его мстить — и приводят в темницу.

Пока драма ведет Франца вниз, к поражению.

Но ведь она не закончена. И мы знаем, что в плане окончания были предусмотрены освобождение Франца и гибель Ротенфельда. Значит, все-таки герой — как положено в сказке — благодаря «волшебному средству», должен был прийти к торжеству?

Я думаю, нет. Незаконченность драмы и есть самый грустный ответ о судьбе Франца.

Сюжет сказки всегда идет по восходящей линии, к достижению цели, к победе героя. Сюжет написанных эпизодов драмы, как мы видели, словно бы все время пытается идти вверх, к осуществлению желаний героя, но герой то и дело отбрасывается назад, в еще худшее положение, чем прежде. И драма обрывается точно в тот самый момент, когда становится ясно: больше ей окончательно не по пути с избранным сказочным сюжетом. Восходящей линии не получится.

Вспомним Проппа: «Давая в руки героя волшебное средство, сказка достигает вершины. С этого момента конец уже предвидится...»

Казалось бы, так и в плане «Сцен». Волшебное средство» Бертольда вот-вот возведет Франца на вершину его судьбы, даст ему победу. А так можно и кончать драму...

Но как? Свадьбой? «И я там был, мед-пиво пил»?

Допустим даже, что Клотильда сумеет презреть классовые предрассудки и полюбит Франца. Допустим,— ведь, как-никак, в последнем эпизоде текста «Сцен» она уже тронута его любовной балладой, она испытала к нему сострадание и спасла ему жизнь. Это уже кое-что.

Но, как мы, кажется, убедились, не любовь прежде всего двигала Францем, и маловероятное завоевание им Клотильды не может быть сюжетным ознаменованием его торжества. Сказку, ставящую общие, всечеловеческие, глобальные проблемы, нельзя закончить частичным решением конфликта. Решение может быть только всеобщим, только окончательным.

Внешнее развитие сюжета вступает в противоречие с внутренним смыслом происходящего, со смыслом историческим.

Одерживает верх изобретатель «волшебного средства» Бертольд. Но действительно ли это победа — да еще такая, какая нужна сказке, какая нужна для разрешения «вопросов вообще», поставленных Пушкиным?

Вот на каком уровне сталкивался идеалист Бертольд с грубым реалистом Мартыном: «Золота мне не нужно, я ищу одной истины.— А мне черт ли в истине, мне нужно

золото». Это была высота! Это была вера: «Если найду вечное движение, то я не вижу границ творчеству человеческому...»

Истину — вот что искал Бертольд. Не меньше. А нашел — порох. Вещь могущественную, но к истине отношения не имеющую. И, как уже слишком хорошо было известно Пушкину, отнюдь не раздвинувшую «границ творчеству человеческому».

Конечно, Бертольд искал неосуществимое, несбыточное — философский камень и вечное движение, а нашел силу, реальнее которой трудно себе что-либо представить. Так сказать, с небес спустился на землю. Кажется, чего лучше... А все-таки победил в их споре не Бертольд, а Мартын. И хуже того — Карл. Ведь это за его классом будущее, это его классу открывает дорогу к торжеству изобретение пороха, покончившее с эпохой рыцарей.

Так что у Бертольда победа обернулась поражением. Как и у Франца. Ему-то еще меньше места в мире торжествующих карлов. Бертольда они хотя бы могут использовать, а зачем им Франц? Он даже пороха не выдумает. От него вовсе нет пользы.

И человеческое достоинство Францу совсем не легче отстаивать в мире карлов, чем в мире ротенфельдов. Он ничего не выиграл.

Сказка зашла в тупик. Как и в «Русалке», ход ее вдруг заглох. Стало очевидно, что и сказка, мыслящая вечными, ясными категориями, ответа не даст, выхода не укажет. И Пушкин оборвал драму.

Что это — неужели исторический пессимизм?

Нет, конечно. Это глубинность понимания истории — именно глубинность, умение видеть сквозь ее темные глубины, сквозь ближайшие исторические пласты.

Гуковский, противопоставляя Пушкина «апологетам буржуазного прогресса» — Гизо, Тьерри, Полевому, для которых торжество буржуа — высшая и чуть ли не конечная точка развития истории, писал:

«Для него-то история никак не кончается ни королем-грушей, ни дискуссиями вигов с тори, ни конституциями, радующими душу парижского лавочника, берлинского чиновника или бирмингамского фабриканта»[1].

В понимании бесконечности исторического процесса — истинный историзм Пушкина. В отсутствии прямого

---

[1] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 324—325.

ответа относительно судьбы поэта Франца, а шире — судьбы мыслящей и страдающей личности в условиях несвободы — гениальность Пушкина и его гуманизм.

Двумя годами раньше «Сцен из рыцарских времен» Пушкин написал «Медного всадника», произведение вполне завершенное и «отделанное», но демонстративно лишенное ответа на явственно поставленный вопрос: кто прав? Петр или Евгений?

Пушкин — с Петром. Но он и с Евгением.

В поэме, где государственность Пушкина получила наиболее развернутое выражение, где к тому же речь о Петре, всегда вызывавшем у него восхищение, хотя и не безоговорочное, в этой поэме с пронзительной силой прозвучала — еще до гоголевской «Шинели» — тема маленького человека, которого подминает государство.

Это не половинчатость. Это целостность восприятия истории и неуступчивая нравственность.

То, что Пушкин не смог найти ответа, кто же прав: титан Петр или крошечный Евгений,— не слабость его, а сила. В деспотическом государстве этот конфликт неразрешим, и увидеть трагическую неразрешимость уже значило дать ответ.

* * *

Впрочем, незаконченность последней драмы Пушкина — еще и горький знак насильственной оборванности его жизни.

Мы никогда не узнаем, в каком творческом направлении пошел бы дальше Пушкин-писатель. Его жадный интерес к множественным проявлениям действительности, его вечные попытки увидеть их с разных сторон (то, что и лежало в основе его удивительной многожанровости, то, что и заставило его обратиться к одной из наиболее объективных форм постижения реальности, к драме) — все это не позволяет даже в предположениях предпочитать одну линию художественных поисков другим. Внутри одних только последних драматических замыслов — и то разнообразие; рядом с типом обобщенно-символической драмы, со «Сценами из рыцарских времен»,— добротная обстоятельность отрывка о Гаспаре.

Вместе с тем «Сцены», этот недовершенный замысел, характеризует пройденный путь драматурга Пушкина, обнажает неуклонное его направление.

Основные вехи пути: «Борис Годунов» — «маленькие трагедии» — «Русалка» и «Сцены». При всех отличиях

каждой из «маленьких трагедий», при разнице материала, мыслей и поэтики «Русалки» и «Сцен» мы имеем, мне кажется, право выделить именно три ступени пушкинского восхождения.

Это восхождение совсем не обязательно сопровождается возрастанием эстетического совершенства: поиск, да еще такой смелый, как пушкинский, иной раз бывает больше занят утверждением открытых законов, чем максимальным использованием старых и не устаревающих. Поэтому вещь, подытоживающая прошлый опыт литературы (как «Борис Годунов», произведение новое и смелое, но в то же время использовавшее опыт Шекспира), может оказаться эстетически значительнее вещи, заглядывающей далеко вперед, намечающей контуры завтрашних идей и завтрашних форм. И хотя Чернышевский считал, что «Сцены из рыцарских времен» должны быть поставлены в художественном отношении, «может быть, и выше «Бориса», все же в таком утверждении есть рискованность.

Восхождение — или, если угодно, движение вперед — надо понимать как формирование принципиально нового типа драмы и больше того — типа художественного мышления.

Для удобной схематизации пути драматурга Пушкина мы снова можем воспользоваться формулой, уже не раз мною упомянутой. В. Непомнящий видел в «Повестях Белкина» мышление на уровне быта, в «маленьких трагедиях» — на уровне бытия, в сказках — на уровне сверхбытия. Я решусь — в достаточной мере условно — применить эту градацию и к драматургии.

Ведь и в самом деле: «Борис Годунов», резко противопоставленный торжественной, выспренной трагедии классицизма,— это будни истории, ее быт. Недаром из «романтической трагедии» Пушкина убраны именно моменты свершений Бориса и Самозванца, недаром в нее ворвалась хроника, «низкая» проза, «улица», как сказали бы мы сегодня (Пушкин и гордился и сокрушался, что капитан Маржерет у него «все по-матерну бранится; цензура его не пропустит»). Историчность «Бориса» очень конкретна, аллюзий и даже аналогий Пушкин избегает, и сила обобщения — не замысел, а результат.

«Маленькие трагедии» — совсем иное. Обобщенность характеров и обстоятельств — уже часть замысла. Вперед выступает не индивидуализация, а сущность. Из конкретно-исторического быта, который у Пушкина и сам по себе

всегда чреват роковыми вопросами бытия, эти вопросы непосредственно извлечены, обнажены, сконцентрированы. Всяческая конкретность — национальная, историческая, социальная — участвует в предельном выявлении общечеловеческой сущности героя.

Новый скачок — не шаг, а скачок! — представляют собой в этом отношении «Русалка» и «Сцены из рыцарских времен». «Русалка», правда, еще переходная ступень между «маленькими трагедиями» и «Сценами», ей одновременно свойственны и психологическая скрупулезность «Скупого рыцаря» или «Каменного гостя» (особенно в характере Князя) и безбоязненная функциональность символических образов (Русалка и Мельник после первой сцены, в своем неземном и полуземном бытии). Эта поэтика окончательно закреплена, довоплощена в «Сценах», где характеры-символы, характеры-функции представляют собою уникальный сплав реальности и фантастики, где Франц может свободно разговаривать с заземленным и приземленным Карлом Герцем и в то же время вполне способен на равных правах встретиться с Фаустом и Мефистофелем. Это уже поистине сверхбытие героев, для которых узка любая конкретная эпоха (годится лишь обобщенное средневековье), узко любое конкретное государство (им подавай «Европу вообще»). Формируя поэтику драмы такой степени обобщения, Пушкин обратился за помощью к поэтике сказки.

Однако что касается «Повестей Белкина», «маленьких трагедий» и стихотворных сказок, то наличие в них трех разных уровней и способов художественного мышления не удивительно. Они — произведения разных литературных родов: прозы, драмы и поэзии. Тут же все происходит в рамках одного рода — драматического. И «скачкообразность» пути драматурга Пушкина (подчеркнутая и хронологически, ибо каждая новая веха отделена от предыдущей годами) была подготовлена и обусловлена исподволь, в недрах предшествующих произведений. Форма «маленькой трагедии», идейно и стилистически замкнутая, определялась во время работы над «Борисом». «Сцены из рыцарских времен» были не отступлением от принципов построения «маленьких трагедий», но их развитием: «Русалка», соединяющая и разделяющая их, об этом свидетельствует.

Как уже говорилось, обращение Пушкина к драме — результат естественной для гения неудовлетворенности размерами того мира, который освоила его поэзия, в ча-

стности лирика. «Полифония» пушкинских драм — это наивернейший способ встретиться лицом к лицу с жестокой объективностью мира, с его неукрощенной дисгармонией. И совсем не случайно, обращаясь к драматическим вещам Пушкина, мы всякий раз сталкивались с необходимостью говорить об одном из его высоких достоинств, об историзме.

История — и материал и пафос пушкинских драм, в этом сказался его все возрастающий интерес к ней, который отразился и в поэмах «Полтава», «Медный всадник», и в повести «Капитанская дочка», и, конечно, в собственно исторических сочинениях. Однако среди стихотворных вещей Пушкина есть не только «Полтава», но и «Онегин», «Граф Нулин», «Домик в Коломне», произведения, как мы теперь говорим, на современную тему. В его прозе есть не только «Капитанская дочка» и «Арап Петра Великого», но «Повести Белкина». Драмы же — все! — об истории, о прошлом.

Конечно, тут дело и в том, что жанр трагедии традиционно связывался с делами давно минувших дней, в отличие от комедий, как правило, современных. Но эту причину следовало бы признать единственной лишь в том случае, если бы пушкинское обращение к истории не диктовалось неотложной страстью понять современность, увидеть, как шел и куда идет век. И если уж задаваться старинным вопросом, что было прежде — курица или яйцо, то логичнее всего ответить так: Пушкин хотел постичь законы современной жизни; он понимал, что вне истории этого постичь нельзя; и, обращаясь к истории, он не случайно целиком посвятил ей тот род художественного творчества, который казался ему наиболее пригодным для объективного исследования,— драму.

История имеет дело с общими закономерностями, с общими судьбами, с общими — народными, национальными, эпохальными — чертами характера. И лирика, рисующая субъективную, неповторимую судьбу личности, не то чтобы бессильна перед громадой истории, нет,— но она главным образом способна запечатлеть лишь исторический миг. В этом ее своеобразная, но ограниченная историчность. По сравнению с лирикой драма, чей первоэлемент — диалог — в принципе основан на столкновении точек зрения, на существовании разных правд, есть само воплощение объективности.

Углубленный, строгий, объективный историзм пушкинских драм может быть сравнен, на мой взгляд, разве что

с теми его сочинениями, которые он писал как настоящий историк, документалист, архивист,— с «Историей Пугачева» и «Историей Петра». Впрочем, кто знает? Может быть, в некотором смысле — мне даже кажется, в высшем — драматург Пушкин, как это ни странно, историчнее историка Пушкина. Вернее, ничего странного тут нет: мы видели, как «Скупой рыцарь» оказался безиллюзорнее, мудрее исторической публицистики Пушкина, ибо в нем Пушкин представал не в одном из своих проявлений, а в совокупности их — и как историк и как художник.

Однако путь от «Бориса Годунова» к «Сценам из рыцарских времен», путь, говоря условно, от быта к сверхбытию, от истории «конкретной» к истории «вообще» определялся не только исторической объективностью Пушкина, его возрастающей способностью видеть общие закономерности. В не меньшей, если не большей мере это восхождение со ступени на ступень зависело от своеобразнейшего лиризма пушкинских драм, о котором мы много говорили.

Три вехи в драматургии Пушкина — это три стадии все более активного вмешательства лирики в мир драмы.

В «Борисе Годунове», где, как бы ни была своеобразна эта трагедия, опыт литературной, шекспировской традиции сказался больше всего, лиризм пробивается наименее последовательно. Но и там, как помним, мы словно бы видели саркастическую усмешку самого автора, когда он вступал в свой недолгий и любопытнейший союз с лукавым и умным Шуйским. В системе объективной драмы Пушкин сумел найти лазейку, чтобы непосредственно передать нам свое субъективное чувство, свое отношение к происходящему.

«Маленькие трагедии» — это уже «соавторство» Пушкина с героями. Минутный союз, который мы видели в «Борисе», превратился в постоянный. И Барон, и Сальери, и Вальсингам творят свою «чужую лирику» по законам лирики пушкинской, хотя и вне ее нравственных координат. Только в одном случае, в «Каменном госте», вдруг происходит полное слияние Пушкина с героем, в том числе и нравственное,— когда Дон Гуан заслужил это своим преображением.

В «Русалке» этот процесс продвигается еще дальше. Целая сцена свадьбы строится, как лирическое стихотворение, а персонаж, отнюдь не родственный Пушкину, Князь не только произносит свои монологи по законам

«чужой лирики», но приобщен к сокровенным размышлениям автора.

И, наконец, на редкость щедро дарит Пушкин свои мысли и чувства «минстрелю» Францу, заставляет его пережить то, что переживал сам, но при этом, сближая, не смешивает две поэтики, не превращает героя в собственного двойника или в «рупор», оберегает его реалистическую объективность (вспомним историю адаптации стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный»).

Собственно, это слияние объективности и лирики определило главные черты своеобразия пушкинских драм,— например, их удивительную сжатость, которая возрастала от драмы к драме, от вехи к вехе, вплоть до того, что в «Сценах» речь персонажей в прямом смысле обратилась в свою лапидарнейшую сущность, в густую эссенцию,— недаром последняя драма казалась лишь планом или «остовом»...

Заканчивая книгу, посетуем на то, на что, сетовали, начиная ее: что театр до сих пор не разгадал драматургии Пушкина. Она вошла в жизнь под знаком непохожести ни на что предшествующее, такой очевидной, что даже сближения, казавшиеся бесспорными (с хрониками Шекспира, с «Жакерией» Мериме), лишь увеличивали чувство недоумения. Сам автор хотел, но не мог найти для своих драм аналогий и соответствий,— это выражалось в том, что он называл «Бориса» то «комедией», то «романтической трагедией», из нескольких определений жанра так называемых «маленьких трагедий» не остановился ни на одном, а «Русалку» и «Сцены» не озаглавил и не закончил.

Но потом аналогии и соответствия появились. Пушкинские идеи и формы отозвались в литературе, которая возникла после него и в которой многое он предугадал, В той литературе, которой он попросту дал жизнь.

В ней и надо искать ответы на вопросы, которые ставил Пушкин. Или, вернее, искать вопросы, созвучные пушкинским.

Ибо с Пушкиным, родившим целую «поэтику незаконченности», кончилась литература прямых и безапелляционных ответов, полнее всего выразившаяся в классицизме, который нам представляется седой древностью, а для Пушкина был стойкой традицией, сопротивлявшейся, цеплявшейся за жизнь и объявлявшей хотя бы того же «Бориса Годунова» бесформенной и бесполезной поделкой («что пользы от него белому свету?»).

Между прочим, потому-то русский классицизм и выглядит для нас обломком древности, что невероятно стремителен был путь, который проделал Пушкин от набросков полуклассицистического «Вадима» к «маленьким трагедиям» и «Сценам из рыцарских времен». Пушкин — близко, почти рядом, а значительно переживший его Катенин кажется человеком иной, предшествующей Пушкину эпохи.

Итак, кончается литература заранее готовых ответов. Начинается литература вопросов — кричащих, незакрытых, незакрываемых. В этом смысле Пушкин начинает литературу Достоевского,— не зря в разговоре о его драмах так властно возникало это имя.

И эта «незакрытость» — признак не только эстетических, но и этических перемен. Открытия в поэтике — порождения нравственных откровений. Все до единого.

Уже само обращение к драме — и оно есть проявление необходимости ставить вопросы, выходящие за пределы собственного «я», искать выход для всех и каждого, не меньше. Как и лиризм, возраставший от драмы к драме, возраставший, хоть это и странно на внешний взгляд, вместе с беспристрастной объективностью историка,— тоже все крепнущая причастность ко всем и каждому. Дальний осознается как ближний. Объективность — даже по отношению к убийце Сальери — постигается через лирическое неравнодушие.

Да и путь от бытовой конкретности «Бориса» к глобальной обобщенности «Сцен» — выражение нравственной эволюции Пушкина. Проблемы, существенные прежде всего для народа, для нации, вырастают до размеров общечеловечности. Все они подвластны Пушкину, и, главное, он им подвластен, отчего в равной степени им заслужены, казалось бы, полярные оценки — тютчевская: «Тебя ж, как первую любовь, России сердце не забудет» — и слова Достоевского о мировом значении Пушкина. Впрочем, сам же Достоевский сказал о том, что эти полюса друг без друга не существуют, об эволюционности, протяженности понятия «Пушкин»:

«Став вполне народным поэтом, Пушкин тотчас же, как только прикоснулся к силе народной, так уже и предчувствует великое грядущее назначение этой силы. Тут он угадчик, тут он пророк».

Наконец, и «поэтика незаконченности» означала, что в Пушкине (уже в нем!) пробудилась великая совестливость русской литературы, определившая ее характер и

назначение, возникло ощущение человека как живой частички человечества, родились вопросы, которые были не столь существенны для художников Ренессанса и слишком, до упрощенности ясны для писателей классицизма: вопросы внутренней свободы и одновременно зависимости от людей, всеобщего идеала и всеобщего спасения. Всеобщего! Отсутствие жирной и безапелляционной точки в финалах пушкинских драм и есть голос совестливого сознания: нельзя, немыслимо ограничиться поспешным ответом — чересчур крупны, всечеловечны вопросы.

И вот безмолвствует народ в «Борисе Годунове», выражая неприятие злодейства.

Мучительным вопросом завершается трагедия «Моцарт и Сальери»... даже не завершается, а открывает новые мучительные вопросы.

Трагически задумывается Вальсингам.

На взлете обрывается жизнь Дон Гуана.

«В минуту, злую для него», оставляет Пушкин Князя, героя «Русалки».

Многоточием прерываются «Сцены из рыцарских времен».

Так заканчивается первая глава великой русской литературы, глава неповторимая и, вероятно, самая совершенная, но прекрасная и тем, что она продолжена второй главой, третьей, четвертой...

«Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем» (Достоевский).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Рассадин Ст. Б.

Р 24 Драматург Пушкин. М., «Искусство», 1977.

359 с.

Своеобразие языка и содержания драм А. С. Пушкина анализирует автор этой книги. Он доказывает, что, создавая свои драмы, Пушкин открывает принципиально новый тип не только драматургии, но и вообще художественного мышления — мышления, которое позже восприняли и развили в своем творчестве классики русской литературы. Разговор о пушкинской драме и мыслях, воплощенных в ней, ведется не обособленно, а в постоянном соотношении со всем творчеством поэта, с его яркой и трагической судьбой.

Р $\frac{80105\text{-}035}{025(01)\text{-}77}$ 29-76 **8Р1**

Станислав Борисович Рассадин

ДРАМАТУРГ ПУШКИН

Художник *Н. М. Гребнева*
Редактор *Н. Р. Войткевич*
Художественный редактор *Л. И. Орлова*
Технический редактор *Р. П. Бачек*
Корректор *Б. М. Северина*

Сдано в набор 29/VII 1976 г. Подписано к печати 8/II 1977 г. А12030. Формат бумаги 84×108 1/32. Бумага тип. № 1. Усл. печ. л. 18,9. Уч.-изд. л. 20,294. Изд. № 12986. Тираж 10 000 экз. Заказ 743. Цена 1 р. 69 к. Издательство «Искусство». 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Тульская типография «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109